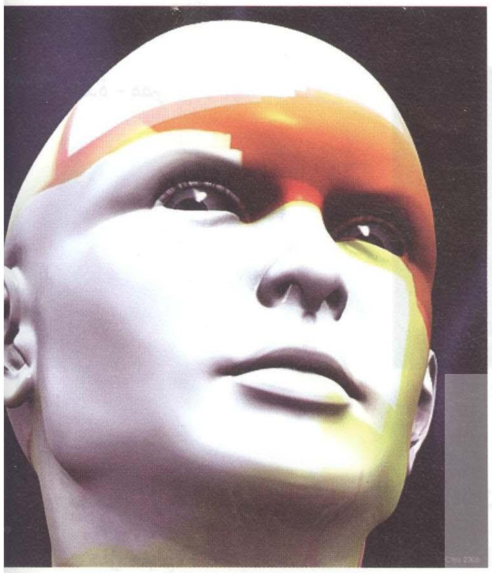
الفنان البلجيكي «كريستيان بافيت» نموذجا

الرسم الرقمي .. فن العالم الافتراضي

في سياق استرسال الثورة التكنولوجية ونشوء مجتمعات المعرفة، انبثقت في النصف الثاني من القرن العشرين الثورة المعلوماتية، التي لم تلبث بوسائطها التواصلية السمعية والبصرية والمكتوبة أن أمست حدثا كونيا مثيرا أفضى نتيجة تأثيراته الحضارية السريعة بالإنسان إلى ارتياد عوالم رقمية، لم يكن له عهد من قبل بمجالاتها المعرفية والخدمية والترفيهية، وإلى معايشة بموازاة حياته الواقعية حياة افتراضية، تتزامن فيها الأزمنة، وتتوحد الأمكنة، وتلغى المسافات والحدود بين المحلي والكوني، ويتآلف الآني والتاريخي، ويتجانس الحقيقي والخيالي، ويتحقق التعارف مع غير النائي، وتبادل الآراء والمشاعر معه، والترفيه عن النفس بعفوية وحرية.

أبو إسماعيل أعبو
ناقد - المغرب



لون الوجه 2006 لكرستيان بافيت

إن هذه الحياة المستحدثة نتيجة الرقمنة بعثت الإنسان على فك جل الأطواق التعبيرية، التي كانت تحول دون تواصله مع بني الإنسان ومع محيطه، إذ أمكنه ابتداع معدات إلكترونية رقمية ذكية أسعفته في التواصل السريع المتعدد القنوات والأغراض، وتدبير شأنه الذاتي، وشؤونه الموضوعية، واستشراف بتلقائية وخبرة علمية عالية آفاق حياتية رحبة، وابتداع عوالم إبداعية تفاعلية ذات تناسقات جمالية حركية، ترتهن بسيرورة التلقيات واحتمالاتها.

وعندما وجد هذا الإنسان فيها استجابة لأفق انتظاراته، داوم عليها في مختلف أنشطة حياته، وفي فترات ترويحه عن نفسه، إلى حد أنه أصبح ينعت بالكائن التواصلي.

أفق جديد لفن الرسم

في سياق هذه الثورة المعلوماتية لم ير الرسام المعاصر بُدا من اشتراع لنفسه تجربة فنية مغايرة ترتقي بهدفه التواصلي إلى مدارج أعلى حيث يشرئب إلى ما يستجيب لحاجات تجددت في الوعي الجمعي، لذا تطلع إلى فن الرسم الرقمي، وابتداع الرسوم الاحتمالية، التي تنجز بفضل أنظمة معلوماتية تقوم بترميزها بلغة برمجية تيسر لها ما لانهاية له من الاحتمالات، التي تخرجها من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق الافتراضي، بجمالية ذات لمسات وتأثيرات مثيرة، سرعان ما تحدث تأثيرها التواصلي في المتلقي، وتبعثه على افتراض تحققات رقمية أخرى، وهذا وذاك بواسطة الكمبيوتر، الذي يجهز ببرامج مسعفة كـ «أدوبي فوتوشوب» (Adobe Photoshop)، و«أدوبي إليستراتور» (Adobe Illustrateur)، و«جيمب» (GIMP)، و«فوتوفلتر» (Photophiltre)، و«مايا»(Maya)، و«بلاندر» (Blender)، و«بيفوت» (Pivot).

ويفيد الرسم الرقمي الذي تستهدفه هذه البرامج العدد والتعدد، فهو ترجمة للفظ اللاتيني Numerus، الذي يدل على تمثيل بواسطة الأعداد، لذا يراد بالرسم الرقمي حركة تشكيلية تترجم رؤيتها الإبداعية إلى لغة رقمية، أو شفرة معلوماتية مزدوجة إلى الرقمين (1 و0)، أي إلى قيم رقمية، لها طواعية تمثيل المعلومات، التي تفك بواسطة برامج معلوماتية مدمجة، أو جرى إدماجها في الكمبيوتر لتتجاوب مع المستحدث منها، كما يراد بالتصوير الافتراضي حركة تفترض صورا تطابق الصور الفوتوغرافية مطابقة تامة، بينما هي لم تؤخذ بآلة التصوير، وغير مطابقة لشيء واقعي، غير أن هذه الحركة كثيرا ما تنعت بالرقمية.

ولعل الرسم يكون هنا وهناك رقميا نتيجة علاقة جدلية بين معطيات معلوماتية رقمية تعطى، وأخرى تخيلية تبنى إثر تفاعلية مشتركة بينها وبين الرسام من جهة، وبين المتلقي والرسم الرقمي الذي أنجزه هذا الفنان من جهة أخرى.

بيد أن الفنان هنا لا يعتمد دوما في رسمه على الكمبيوتر، فهو قد يرسم على لوح لمسي (Tablette tactile)، أو لوح بياني (Tablette graphique) يوصلان مباشرة بالكمبيوتر، بل قد يرسم رسما أوليا بوسائل أخرى تقليدية كقلم الرصاص، والفرشاة، والصباغة، والأقمشة، أوالأوراق... وبواسطة الماسح الضوئي، ينقل بعد حين ما رسمه إلى الكمبيوتر، ليجري عليه تعديلات رقمية، قد تتمثل في التلصيق، أو التقطيع، أو المونتاج، أو التحوير والتحريف، أو الطي، أو التعديل.

وقد يدعم الرسم أثناء الرقمنة بدعائم فنية

إلكترونية، كالصوت، والفيديو، والبعد الثالث، والرسوم البيانية، والصور الثابتة أو المتحركة، فبهذه وتلك يصطبغ بصبغة جمالية مثيرة، إذ تتعدد أبعاده التعبيرية، وتتراحب تراحبا يهبه طواعية التجانس مع مختلف الفنون الجميلة والأشكال التعبيرية، بل والتعايش مع فنون أخرى استحدثها العالم الرقمي، مثل فن الصورة الافتراضية المفرطة التي لا تؤخذ بآلة التصوير كما هو معهود، وإنما تبتدع رقميا بدقة متناهية، دون أن تمت بصلة إلى موضوع واقعي بذاته، وفن التنصيب الذي يشير إلى إبداعات أبدعت لتلائم مكانا معينا، ولتتلاءم فيما بينها دالة على موضوع محدد يتفاعل معه المتلقي، وفن الصباغة السريعة الذي يعتمد على اللوح البياني الموصول بالكمبيوتر، وينجز بواسطة برنامج معلوماتي يسجل صيرورة الرسم من بدايتها إلى نهايتها، ثم يبثها وهي في حركة سريعة دائبة، والفن التوليدي الذي يتمثل في إبداعات فنية متباينة المناحي أنشئت تلقائيا بواسطة خوارزمية، أي برنامج معلوماتي أبدعه الفنان نفسه، قصد إدراج فنون عدة، وكذا تصاميم الهندسة المعمارية في تجربته.

وقد ترتب على التغير الذي شهده فن الرسم في ظل الثورة المعلوماتية تغيران فنيان مزدوجان:

أولهما: تغير الرؤية إلى الواقع، إذ أصبح الفنان الافتراضي يراه في استرساله الزمني متعددا، ومرتبطا بجدلية الصيرورة المجتمعية، التي تبدع - بدل أن تحاكي- في واقع افتراضي بديل، تنتهك فيه الحدود بين الخيالي والواقعي.

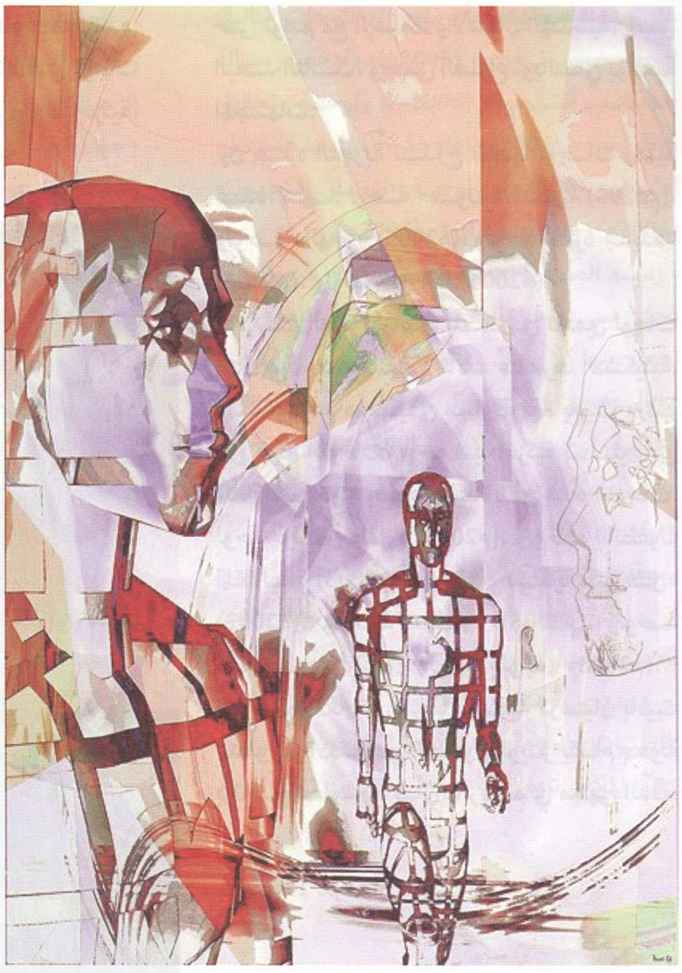
ثانيهما: تغير الرؤية إلى الرسم، إذ أضحى الإنسان ينظر إليه في اشتغاله الرقمي، وفي علاقته بالواقعي، باعتباره احتمالات تعبيرية حركية، تنزاح باستمرار عن النمذجي، منشرعة بجمالياتها على المتعدد الواقعي.

ولعل من الفنانين الذين نحوا منحى الرسم الرقمي أوالافتراضي، وبرعوا فيه، الفنان الياباني: «كاجايا يوكاتا» (Kagaya yukata)، والفنان البلجيكي «بن هاينه» (Ben Heine)، والفنانين الأمريكيين «كارل سيمز» (Karl sims)، و«بيري هوبرمان» (Perry Hoberman)، والفنان الألماني «هيلدبراند فولكر» (Volker Hildebrandt)، والفنان الكندي «ديفيد روكيبي» (David Rokeby)، والفنان الأسترالي «جيفري شو» (Jeffrey shaw)، والفنانين الفرنسيين «جاك بيركونت» (Jacques Perconte)، و«ميغيل شوفالييه» (Miguel Chevalier)، و«موريس بنعيون» (Maurice benayoun)، ويضاف إلى هؤلاء الفنانين الذين ذكرناهم على سبيل المثال لا الحصر، الرسام «كرستيان بافيت» (christian Pavet) الذي سنتخذه عمدة بحثنا هذا.

من هو كرستيان بافيت؟

إنه الرسام الرقمي، أو بالأحرى المبدع الافتراضي البلجيكي، الذي حل بهذا الوجود سنة 1957، ليعيش ضمن أسرة معوزة، تشقى قصد كسب قوت يومها شقاء عمال مناجم الفحم، التي كان يرتادها منذ نعومة أظافره، ويعايش فيها مرارة وحزن المجد الصناعي الآفل لبلده، حتى إن لونين ارتسما بذاكرته هما الأسود لون الفحم، والأحمر لون الدم، الذي كان دوما ينزف من الأجساد البئيسة تحت وطأة الشقاء.

وحين استوفى عمره السنة الثانية عشرة استماله فن التصوير واستهواه، إلى درجة الحلم بأن يصبح مصورا فوتوغرافيا، لهذا دأب على هذا الفن عسى أن يحقق حلمه، غير أن هذا الحلم تبدد مع مرور السنين والتزاماته الدراسية والعملية القاهرة، فقد أمضى في طفولته سبع سنوات يتلقى خلالها مرغما دروس الكهرباء، وحين بلغ السنة التاسعة عشرة من عمره أجبر على الخدمة العسكرية، التي لم يستوف شهورها لعدم انضباطه، بعدها ألزمته الظروف المعيشية الشاقة الاشتغال في قطاع البناء، الذي تقيد بشقائه مدة سبع عشرة سنة، أدرك خلالها طيبة رجال يتضامنون رغم عنائهم مع بعضهم البعض، ويحترم أحدهم الآخر. طوال هذه السنوات زاول بتردد فن التصوير الفوتوغرافي، بيد أنه تركه نهائيا بعدما أدرك قصور إمكاناته التعبيرية، وبعدما تملكته بجماليتها التجربة الفنية للرسام الهولندي الانطباعي فينسنت فان غوخ (Vincent Van Gogh)، وحفزته على الإبداع التصويري، الذي طعمه بها حتى يتيح له إمكانات تعبيرية رحبة لم يعهدها من قبل، وتؤهله للتواصل الجمالي بشكل أرحب، وأروع من السابق، إلا أن هذا المنحى الإبداعي لم يلبث أن انزاح عنه سنة 1990 حين اكتشف صدفة في سياق أوقاته الترفيهية برنامجا معلوماتيا موصولا بالحاسوب، الذي اقتناه حديثا لأفراد أسرته، فهذا البرنامج أسعفه بيسر على رسم رسومات بيانية، وتلوينها وفق ما يشاء، كان هذا الحدث فرصة لولوج العوالم الافتراضية الرقمية، وابتدع في رحابها لوحات دالة على رؤيته الجمالية الخاصة للإنسان ووجوده، لذا فهو يعتبر نفسه فنانا عصاميا أنس في نفسه قدرة فنية، دون أن يرتاد أي مدرسة فنية أو



العابرين 2012 لكرستيان بافيت



حلم سمك الأكواريوم 2006 لكرستيان بافيت

يهتـدي اهتداء مطلقا بشرعة إبداعية، فما اهتدى إليه بنفســه جاء نتيجة مساءلة ذاتيـة متواصلة للإبداعـات، ونتيجة جهـد جهيد، مـا فتئ يبذله متطلعا إلى مـا هو ناتج عن حرية خاصة، وتجربة ذاتية غير مستوحاة.

إن تجربتـه ناتجـة مـن جهة عن معايشـته منذ طفولتــه واقعـا مأسـاويا جعله لاحقا ينشـد في تجاربـه الإبداعية إحقاق حقوق الإنسـان، ويعبر عـن اسـتيائه إزاء العـالم المعيش، الـذي ما فتئ يستشري فيه الفسـاد، ومن جهة أخرى ناتجة عن شـغفه بالإبداع وبحثه الدائم عن طرائق تعبيرية، تكفل له إمكانات عدة للتواصل الجمالي، وقد وجد ضالته في الرسـم الرقمي الثنـائي البعدين والثلاثي الأبعاد.

هذا الرسـم انصرف إليه كليا كرستيان بافيت سنة 1992 حين حالت وضعيته الصحية المتدهورة دون الالتـزام بعمله المعيشي، آنئذ اعتبر نفسـه مبدعا افتراضيا، شغله الشـاغل هو الرسم الرقمي، الذي سخر له معظم وقته اليومي، حتى إنه استرسم في وقـت وجيز ما يكفي من اللوحات لإقامة معرض، لـذا بمجرد مـا أخرج هـذه اللوحات مـن نطاق الكمـون إلى نطاق التحقق الواقعـي، التمس منه أقاربه بإلحـاح إقامة معرض تعـرض فيه، غير أن هـذا الملتمس لم يحظ بالقبـول لدى جهات عدة، بدعـوى أن ما يبدع بواسـطة الحاسـوب لا يعتبر إبداعـا، إزاء هذه الدعـوى انبرى بكل ما أوتي من جهـد إبداعـي لإبطالها، محتجا بكون الحاسـوب أحسـن واسطة إبداعية، يتوسط بها المبدع الرسام لإبداع لوحاته، وبكونه أخلص أستاذ للمبدع، لأنه لا ينتهك حرمة مواهبه الإبداعية بتاتا.

وليسـتثير الانتباه إلى تجربته الرقمية، وإلى الذاتية التي تسـمها بوسـمها، عمد إلى تطعيمها بتجربة الرسـم التقليدي، المعتمد على الفرشاة والقماش والصباغة الزيتية الملونة، فأمكنه أن يرسم لوحات تقليدية عـدة، منها: لوحة «الحلم الأزرق للحوت الرمادي» (1996م)، ولوحة «السرطان» (1996م)، ولوحـة «البشـارة» (1996م)، ولوحـة «طريـق الحياة» (1997م)، ولوحـة «الجحيم» (1997م)، ولوحـة «أقنعـة الربيـع» (1996م)، ولوحـة «أمـواج ونور» (1997م)، ولوحـة «الأم والطفل» (1997م)... فتجربة هذه اللوحات وغيرها دعمت تجربتـه الرقمية، وجعلته يرتاد بهـا آفاقا إبداعية جديدة.

إن هذا المنحى الذي نحاه، بعدما فشل عدة مرات في تنظيـم معرض للوحاته الرقميـة، أفضى به إلى اعتبارين:

أولهـما: اعتبار الفنان الذي يقـصر تجربته الفنية على صيغة تعبيرية واحدة فنانا قاصرا عن فنه، لذا عليـه كي يتحاشى هذا القصور أن يسـتطلع صيغا تعبيرية أخرى لتدعيم صيغته التعبيرية المستهدفة.

ثانيهـما: اعتبار الرسـم التقليدي مختـبرا عجيبا للتجريب، وتدعيم التجربة الرقمية التي ينشدها، بإمكاناته التعبيرية الغنية.

بعدمـا دُعمت تجربتـه بنبضات حية ارتأى من جديـد أن يتحفـز بالتحـدي في تنظيـم معرض للوحاته الرقميـة، وبخاصة أنه ينطلق من منطلق مقولته الحتمية، التي عبر عنها في أحد استجواباته بالقول:

«لـكي يوجد الفنـان عليه أن يعـرض»، فهو يقرن وجوده الفني بعرض لوحاته، كما يقرنه الفيلسوف "ديكارت" بالتفكير.

لهذا سعى جادا رفقة سبعين فنانا، إلى تنظيم معرض كبير جدا تضمن سـبعة عشر قاعة، احتضنتها بلدية «إكوسـينيس» ببلجيكا، وقد استقطبت قاعة عرض لوحاتـه في ظرف يومين أزيد من ألف وخمسـمائة زائر وزائرة، الذين تجاوبوا كثيرا مع تجربة الرسـم الرقمي، بعد هـذا النجاح أثبت كرسـتيان بافيت جدوى واسـطة الحاسوب في رسـم لوحات رقمية، لذا وجد يسرا في تنظيم معارض أخرى طيلة السنة. غير أنه لم يلبث أن ابتعد سـنة 1997م عن جولات معارضـه الفيزيائيـة، ليتفرغ في مسـاره الإبداعي لتنويـع تجربتـه حتى تشـمل برسـوماتها إنجاز مشاريع الوسـائط الإعلامية المتعددة ضمن أقراص مضغوطـة، وإنشـاء مواقـع الويـب، والملصقات، والشـعارات، وأغلفة الأقراص المتعددة الوسـائط، وأفـلام الرسـوم المتحركة، ومهما تنوعـت تجربته الرسـمية تبقى في هذه المرحلة الصورة المرسـومة الثابتة هي الصورة المحببة لديه.

وإذ كان هذا الفنان يأنس دوما في نفسه رغبة ملحة في تجديـد تجربته، واسـتدامة نبضاتها الحية، فإنه أولى الواقع الافتراضي اعتبارا واهتماما سنة 2000م ، واسـتكناه الفن الحركي «Art cinétique»، الذي أهله لإنشاء فيديوهات حركية اعتمادا على لوحات عدة تنشـد موضوعا معينا دالة على لوحة حركية، ذات صبغـة جماليـة مثـيرة، وفـق ما تـدل عليه اللوحات التالية: لوحة «سكرة بتهوفن» (2003م)، ولوحـة «الطفولـة المغتالـة» (2003م)، ولوحـة «الغريب» (2008م).

تجربة الرسـم الرقمي لـدى كرسـتيان بافيت

ومهما تعددت مناحي الرسم الرقمي التي ينحوها كرستيان بافيت، تبقى دوما في مجملها مزدوجة إلى تجربتين:

أولاهما: تجربة الرسم الثنائي البعدين، الذي يرسم منشدا إلى بعدي الطول والعرض، وفق رسم مسطح على حيز منبسـط تمثله بداءة الورقة، قبل أن ينقل بعد استيفاء معالمه إلى الحاسوب المعتمد، فالرسم ينجـز هنـا على فضاء تمثيـلي يرتهـن ببعدين غير واقعيـين، أحدهما عمودي والآخر أفقـي، لذا فهو يعتمد على التمثل الذهني لمحور الارتفاع أو العمق أثناء رسمه وقراءته.

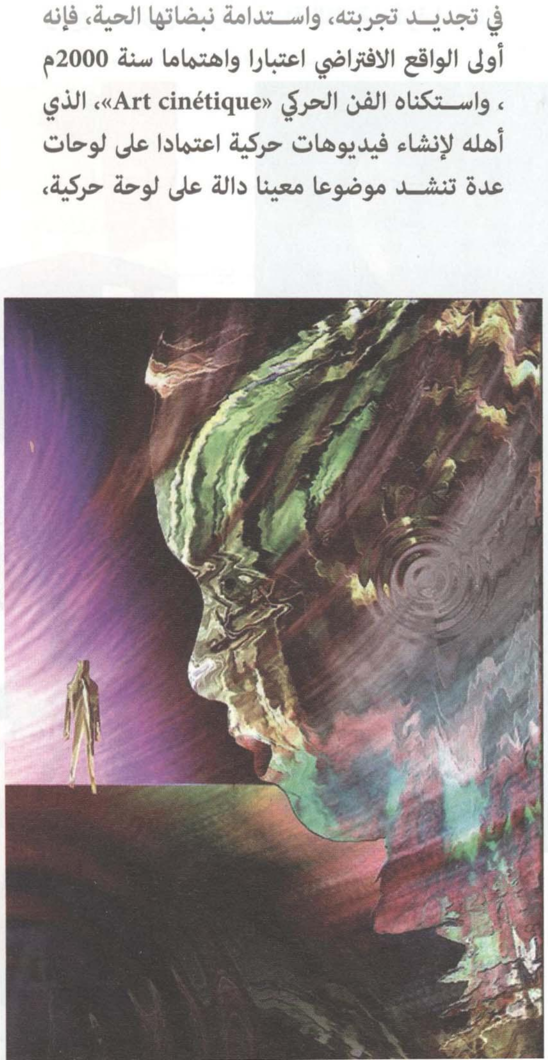
إن هـذه التجربـة تـدل عليها لوحـات عدة، من بينهـا: لوحـة «قادم من مـكان آخـر» (1996م)، ولوحـة «بورتريه امرأة» (1997م)، ولوحة «مامي» (1996م)، ولوحـة «اللبـؤة» (1997م)، ولوحـة «البطالي» (1997م)، ولوحـة «الأرملة» (1996م)، ولوحـة «حرارة الصيـف» (1996م)، ولوحة «دون كيشـوط» (1997م)... وهي لوحات رسمها الرسام في بداية تجربته الفنية، ليسترسـل بعدها في رسـم اللوحات الثلاثية الأبعاد.

ثانيتهـما: تجربـة الرسـم الثـلاثي الأبعـاد، الذي يرسـم وفق مجسـمات ذات أبعاد الطول والعرض والارتفاع، أو العمق، أي وفق مجسمات ذات أبعاد واقعية، تبعث الرسـام على إيـلاء الاعتبار للظلال، حتى توهم مع الإضاءة، والأشكال الهندسية، بعمق البعـد الثالـث، وبعمق الفـراغ، وبالتـالي بواقعية المجسمات.

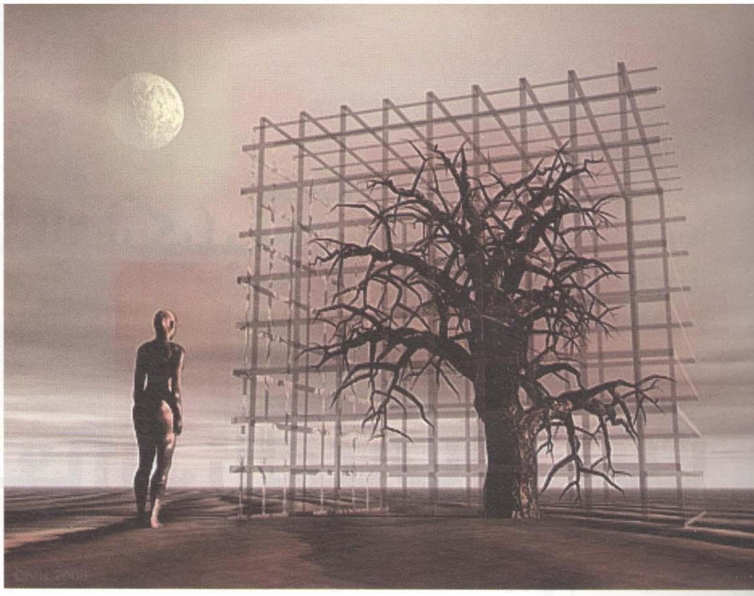
إن هـذه التجربة تنـدرج ضمنها لوحـات رقمية عـدة، منهـا: لوحـة «مـوت الفنـان» (5200م)، ولوحـة «الهجر» (2005م)، ولوحة «نظرة جديدة» (2006م)، ولوحة «أزرق» (2006م).

- الرسـم الحـركي، الذي يتمثـل في تضمين لوحات عدة حركة متجانسة مع تآلف عناصرها التشكيلية، ومتناغمة مع موسيقى مساوقة لها، بحيث يترتب عن حركة اللوحات، لوحة فنية حركية تسـتثير على شـاكلة فيديو موضوعا معينا، مـن هذه اللوحات: لوحة «رقـص طفل» (2000م)، ولوحـة «الطفولة المغتالـة» (2003م)، ولوحـة «سـكرة بيتهوفـن» (2003م)، ولوحـة «حلـم» (2006م)، ولوحـة «الغريب» (2008م)، ولوحة «الوجه» (2008م).

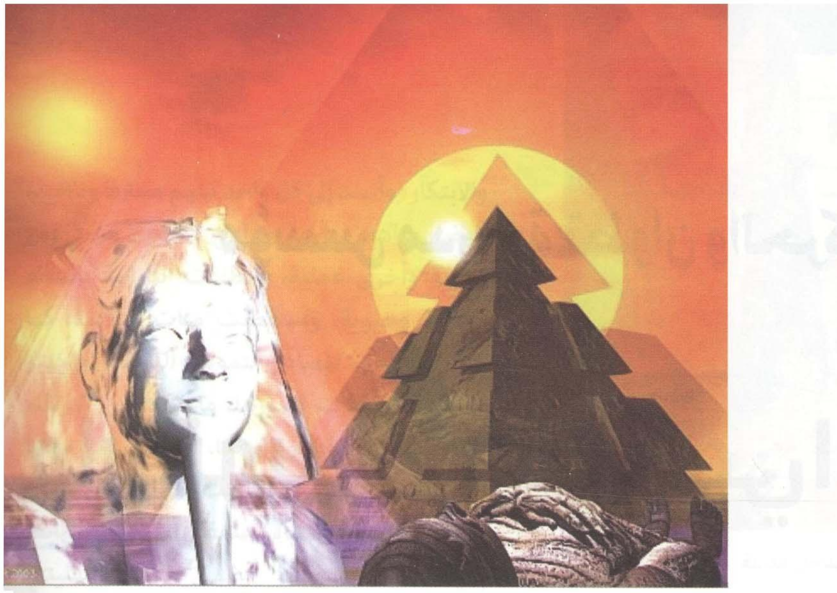
- الرسـم الافتراضي، أو ما يسـميه كرستيان بافيت التصويـر الافـتراضي، وهـو تصويـر يقـام بمعونة برنامـج معلوماتي، يـأتي بالرسـم في منتهى الدقة،



يتيم 1999 لكرستيان بافيت



رسالة صديقتي الشجرة 2006 لكرستيان بافيت



مصر 2001 لكرستيان بافيت

حتى إنه يكاد يطابق الصور الفوتوغرافية، وإن لم يؤخذ بآلاتها، وتكمن أهمية هذا الرسم في استيحاء مرسوماته من وحي الخيال، وتفاعله مع الذكاء المبرمج، بذا تكون الصور الافتراضية، لا صلة لها بمرجعيات واقعية، أو بنماذج سابقة عنها، وحتى نستدل على هذه الصور الرسمية، نشير إلى اللوحات التالية: لوحة «الطيران الأخير» (2001م)، ولوحة «عبيد الأرض» (2001م)، ولوحة «مصر» (2001م)، ولوحة «المرأة والولد» (2003م)، ولوحة «امرأة بؤرية» (2003م).

- الرسم الرقمي، الذي يتجلى في اعتماد الكفاءة الإبداعية الذاتية المتفاعلة مع الحاسوب، بواسطة الفأرة أو القلم، لابتداع لوحة ذات أشكال هندسية، وأحجام، وظلال، وألوان دالة على فن الرسم، باعتباره فنا له جماليته الخاصة، ويكون الرسم هنا رقميا، باعتباره رسما جرى الحصول عليه، ومعالجته، وتخزينه وفق صيغة مشفرة قابلة للتمثيل بواسطة أعداد أو قيم رقمية. ولنستدل على هذا الرسم يكفي أن نشير إلى اللوحات التالية: لوحة «حمض نووي» (2005م)، ولوحة «رسالة صديقتي الشجرة» (2006م)، ولوحة «تحقيق ثلاثة أبعاد» (2006م)، ولوحة «أسلوب مستقبلي للشعر» (2006م)، ولوحة «إدمان الكحول» (2006م)، ولوحة «تصارع» (2007م).

- رسم الصورة التأليفية، التي تعبر عن نشاط ذهني يستهدف تأليف الصورة من عناصر عدة، تجعل منها كلا مبنيا، ومتناسقا، ومنسجما في علاقته بمجال معين، ولعل هذا الرسم تدل عليه اللوحات التالية: لوحة «طلاق» (2007م)، ولوحة «حلم سمكة الأكواريوم» (2006م)، ولوحة «حيطان وعيك» (2006م).

وينطلق كرستيان بافيت في تجربته الفنية هذه من منطلق قولته التالية: «إن الرسم الرقمي ليس فحسب إبداع صور ثابتة، وإنما هو أولا وقبل كل شيء منهجية متعددة الأبعاد، تستخدم الصورة والصوت والحركة»، مما يجعل لوحاته تتحدد في ثباتها المكاني تارة، وفي حركتها الزمنية تارة أخرى، وتشتغل في علاقتها بفن من الفنون الجميلة، وهو فن الموسيقى الذي يضفي عليها جمالية خاصة، تبعث على نعته بالواسطة التواصلية الجمالية.

ويصدر الفن لدى هذا الفنان عن رغبتين متظافرتين:

أولاهما: الرغبة في الدفاع عن حقوق الإنسان، وإعطاء كل ذي حق حقه.

ثانيتهما: الرغبة في دعم تجربته بتقنيات تعبيرية جديدة.

فهذه الرغبة تستشف من خلال التعقب البيوغرافي السابق الذي أطلعنا على تحفز كرستيان بافيت بإصرار لارتياد آفاق إبداعية أرحب، فهو بعدما استكشف الرسم الرقمي عمد إلى تطعيمه بالرسم التقليدي، والوسائط الإعلامية المتعددة، وإلى تجريب الرسم الحركي، ثم الرسم التأليفي، والتصوير الافتراضي.

بينما الرغبة الأخرى تستشف من خلال لوحاته التي ارتسمت على أغلبها، رسوم توحي بما يمت بصلة إلى حقوق الإنسان وإحقاقها، ولعل من القضايا الحقوقية التي أوحت بها تلك اللوحات:

- قضية الديمقراطية: التي تتقنع حسب السياقات الإنسانية التي ترد فيها بعدة أقنعة، دون أن تكشف وجهها الحقيقي، الدال على ما يقصد بها، وما يحرك رغبة الشعوب فيها، ولعل لوحة «ديمقراطية» (2006م) تشكل أبين دليل على هذه القضية.

-قضية المرأة: التي ما فتئ الفنان إزاءها، يندد بالتضييق الذي تتعرض له حريتها في المجتمع، وبالنيل منها مرغمة جنسيا، وبتعنيفها، وتهميشها، واعتبارها متاع نزوة جنسية يباع ويشترى، فهذه القضية المركبة يمكن أن نستشفها بجلاء، ونحن نتقصى اللوحات التالية: لوحة «القفص» (2005م)، ولوحة «المأزق» (2006م)، ولوحة «الموجة» (2006م)، ولوحة «جروح الحياة» (2006م)، ولوحة «المرأة المصلوبة» (2006م).

- قضية السياسة الجائرة، التي تقصر في الأخذ بما تقتضيه المصلحة العامة، وتكون استبدادية، وانتهازية، تجعل من المواطن فردا منفعلا بقراراتها، غير فاعل فيها، ولعل هذه القضية توحي بها لوحة «السياسة» (2009م).

- قضية العبودية التي تسلب الإنسان حريته المعيشية، وتفقده هويته الإنسانية، وتجعل وجوده رهن وجود الآخر الذي يتملكه، ويستنزف قواه يوما بعد يوم، وفق ما تدل عليه لوحة: «عبيد» (2009م).

- قضية الفقر الذي يجعل الإنسان لا يشبع حاجاته الأساسية، ويعيش حرمانا ماديا، يبديه انعزاليا في حياته، لا يشعر بالاطمئنان، ولا يقوى على اتخاذ القرارات، والتنعم بحريته في الوجود، فالفقير قد تدل عليه لوحات مختلفة وهو يعيش البطالة، أو التهميش، أو التشرد، أو التسول، أو اليتم، العائلي، وفق ما تدل عليه اللوحات التالية: لوحة «البطالي» (2005م)، ولوحة «اللامبالاة» (2006م)، ولوحة «بدون أوراق» (2005م)، ولوحة «المتسولون» (1998م)، ولوحة «يتيم» (1999م).

- قضية التمييز العنصري، وإقامة العلاقات بين بني البشر على أساس فروقات عرقية، أو جنسية، أو دينية، أو لونية... فهذا التمييز نبذه الفنان، ودعا إبداعيا إلى تعايش سلمي، كيفما كانت طبيعة تلك الفروقات، لذا نجد لوحة «أسود وأبيض» (2005م)، معبرة جدا عن هذه القضية.

- حق الشغل الذي يعتبر حقا من الحقوق المستحقة لكل فرد من أفراد المجتمع، فهو الذي يكفل لهذا الفرد العيش الكريم، ويدمجه في المجتمع، ويجعله فاعلا فيه، لهذا إذا حرم منه الفرد يعيش عالة على أسرته ومجتمعه، ويعيش عزلة وانغلاقا وتعاليا عن واقعه المعيش، ولعل هذا ما تعبر عنه بجلاء، لوحتا «شغل» (2006م)، و«البطالي» (2005م)، بتضمنهما رؤيتين إلى ما يترتب عن عدم إحقاق حق الشغل.

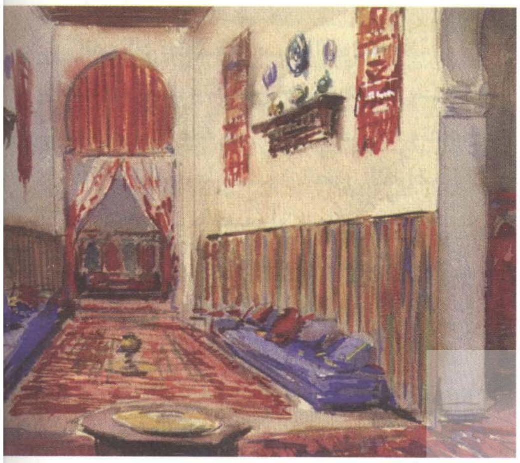
تمكن الفنان البلجيكي كرستيان بافيت أن يستثير إلهامه وأن يرتاد بخياله آفاقا إبداعية رحبة جعلته ذائع الصيت، فهو له في مجال الرسم الرقمي تجربة ثرية، ما فتئ، بما أوتي من إرادة إبداعية غلابة، يشرعها على كل ما يمكن أن يدعمها، لذا فهي ليست معطى جاهزا ونهائيا، وإنما كيان يتطور في استرسال زمني دائم.

مؤسس مدرسة تطوان والحركة التشكيلية في المغرب

ماريانو بيرطوتشي: راعي الفن في المغرب الحديث

لعبت الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي دورا مهما في تعريف المواطن المغربي بفن الرسم الحديث، هذه الحركة وجدت في التوسع الاستعماري خير معين لولوج بلاد المغرب، بصحبة القوات العسكرية الغازية، التي ضمنت الحماية للفنانين الذين كانوا في الوقت نفسه يشكلون أحد مكونات هذه الجيوش، باعتبارهم مكلفين بتوثيق الحملات العسكرية رسما، وأحيانا تنتدبهم السلطات الحامية (الاستعمارية) لتولي مهام مدنية إدارية فنية ذات علاقة بتخصصهم في المناطق الخاضعة لها.

الزبير مهداد
ناقد - المغرب


منزل الرسام

ويعد ماريانو بيرطوتشي Mariano BERTUCHI أحد أهم الرسامين الذين أثروا في الحركة الفنية المغربية، في تطوان وشمال المغرب، ابتداء من العقد الثالث من القرن العشرين.

ولد بيرطوتشي بغرناطة في 6 فبراير 1884م، عاش طفولته وشبابه في مدينة ملقة، برزت مواهبه الفنية في سن مبكرة، ومنحته الأكاديمية الفنية والأدبية بغرناطة العضوية الشرفية عام 1893، وكان بيرطوتشي حدثا صغير السن، لم يكمل بعد التاسعة من عمره؛ وبعد ذلك بوقت قصير عاد إلى غرناطة عام 1897 ليتابع دراسته الفنية في معهد الفنون الجميلة، بعد نيل الجائزة الأولى بفضل لوحته «هيام الملوك الكاثوليك بالصليب»، ونيله العضوية الشرفية بالمعهد.

وبعدها انتقل إلى مدريد حيث التحق بالأكاديمية الملكية لسان فرناندو، ثم عاد إلى مسقط رأسه ليمارس فن الرسم متأثراً بالإرث الأندلسي الذي شكل مصدر إلهام له، فاستهواه إلى حدود العشق والوله، فجسم ذلك في لوحاته الرائعة التي تبرز بوضوح مسار الأثر العميق للتراث الإسلامي الغرناطي.

سافر إلى المغرب لأول مرة في دجنبر سنة 1898، ووصل إلى طنجة اليوم الأخير من السنة بصحبة أنيبال رينالدي، وكان عمره آنذاك 15 سنة. ورينالدي صديق والد بيرطوتشي كان مترجما رسميا للجنرال أودونيل، شاهد إحدى لوحات بيرطوتشي التي رسم فيها قصر الحمراء فأعجب بها، وقرر أن يحقق أمنية بيرطوتشي بزيارة المغرب، فدعاه إلى مصاحبته في رحلة إلى المغرب والاطلاع من كثب على الحياة المغربية.

ثم عاد إلى المغرب عام 1904 رساما مراسلا حربيا، ثم بعد ذلك بصحبة الجيش الإسباني خلال حرب الريف؛ وحتى العام 1908 أنجز سلسلة من النقوش لمجلات إسبانية تصور عمليات عسكرية شهدتها عدة مدن مغربية.

في سنة 1918 استقر ببصحبة أسرته في مدينة سبتة المحتلة شمال المغرب، موظفا بمصلحة الفنون الجميلة الإسبانية، ولم تمنعه مهامه الإدارية من مواصلة مسيرته الفنية، فأنجز عددا من الرسوم لمجلات إسبانية وصورا تذكارية، كما أنجز أعمالا فنية لتزيين عدد من المؤسسات بسبتة بلوحاته ورسوماته الزجاجية.

وأخذ نجم بيرطوتشي يبرز في حقل التصوير خلال تلك السنوات، فأعماله الإيضاحية ملأت المجلات، ومشاركته في المعارض صارت متواترة. وتقديرا لهذه الجهود حظي سنة 1922 بعضوية أكاديمية في المعهد الملكي للفنون الجميلة لسان فرناندو بمدريد، ثم مديرا فنيا لمجلة أفريقيا.

وسرعان ما لمع نجمه في سماء الفن بالمنطقة، وحقق انتشارا واسعا من خلال سلاسل الطوابع البريدية التي أنجزها لمصالح البريد، أو لدعم حملات محاربة داء السل، وكانت الطوابع تحمل لوحاته التي تشخص آثار ومعمار مدينتي تطوان والشاون ومشاهد من الحياة اليومية والفنون الشعبية والحرف وغيرها.

وعندما اختارت الحماية الإسبانية مدينة تطوان عاصمة لمنطقة نفوذها، انتدبته السلطات الإسبانية ليتولى مهام مفتش ورئيس خدمات الفنون الجميلة عام 1928، ثم مديرا لمدارس الصنائع والفنون الأهلية في تطوان والشاون وتاغزوت في السنة التالية، فقرر بيرطوتشي أن يستقر فيها ابتداء من عام 1930، لمزيد من العناية بمدارس الصنائع، وبخاصة التطوانية، التي أصبحت بعد فترة وجيزة معلما فنيا ثقافيا مشعا بكل شمال المغرب، وذلك بفضل حسن إدارة هذا الفنان لها. تطوان مدينة أندلسية الطابع، وإقامة بيرطوتشي فيها زادت من تقوية تأثير الحياة الغرناطية في نفسه، فازداد إشراقا وتعلقا بالفن الإسلامي والحياة الشعبية المغربية، فانبهر بجمال المدينة، وانجذب نحوها في علاقة حميمية زادتها الأيام قوة وصلابة. وأقام فيها ما تبقى من حياته إلى أن وافته المنية سنة 1955م.

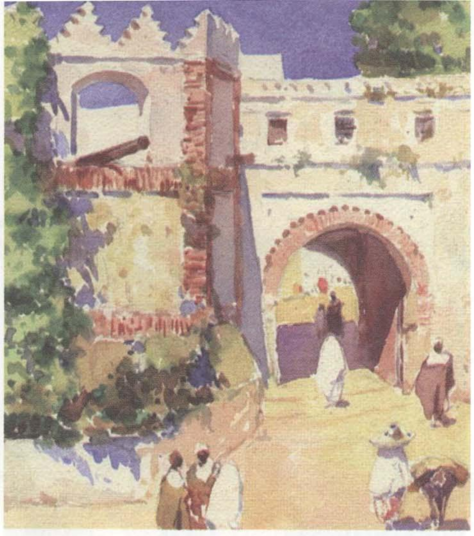
ما بين1936 و1942 أنجز رسومات كثيرة لمجلة أفريقيا المتخصصة بالدراسات الإسبانية الأفريقية، إلى جانب صور إيضاحية أخرى لمجلات وكتب ومطبوعات وملصقات كثيرة؛ هذا التألق أهله لنيل منصب مندوب عام بالمغرب لجمعية الرسامين والنحاتين الإسبانية.

كما أن مسؤولياته الإدارية كمحافظ للتراث الفني مكنته من مراقبة الأشغال العمومية، حتى لا يحصل تغيير في جمالية المعمار الأثري، أو التخطيط العام في بنية الفضاءات التراثية، فسهر شخصيا على إنشاء بعض الصوامع التطوانية، كصومعة زاوية مولاي عبد القادر، التي زينت بزليج مدرسة الفنون، وإدارته أيضا لإصلاح مبان أخرى كقصر الخليفة بتطوان وضريح سيدي علي بوغالب بمدينة القصر الكبير.

وفي سنة 1943، بذل ما بوسعه في سبيل إحداث المتحف الأتنوغرافي بتطوان أو ما كان يسمى (متحف المغرب) وتولى إدارته، وشخص فيه من خلال معروضاته مشاهد عن نمط الحياة الحضرية والقروية بمدينة تطوان ونواحيها.

وبعد التأسيس الرسمي للمعهد الموسيقي الإسباني المغربي، أخذ بيرطوتشي يحث إدارة الحماية الإسبانية على إحداث مدرسة إعدادية لتدريس الفنون التشكيلية، خاصة أن انتدابه ممثلا بالمغرب لجمعية الرسامين الإسبان سيوفر له فرصة ذهبية لتحقيق هذا الحلم الكبير. وهكذا، بعد سعي وكد، وفي سنة 1945 تمكن فناننا من تحقيق أهم أحلامه، وهو إنشاء المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة.

كان بيرطوتشي طيلة حياته مفتتنا بشمال المغرب، وبعلامات الثقافة العربية الأندلسية، هذا الافتتان سيعبر عنه في حياته الشخصية وفي كثير من لوحاته، كما سيترجمه بمنجزات مهمة أفادت الحياة الثقافية والفنية المغربية، واستغل الصلاحيات التي خولها له منصبه الإداري للإسهام في المحافظة على الفنون والصنائع المغربية وتطويرها والتعريف بها، ودعمها بأفواج من الصناع المهرة المكونين والفنانين المبدعين.



مدخل مدينة

تكوين الصناع

بفضل جهود بيرطوتشي أصبحت مدينة تطوان تصنف ضمن المدن المغربية التي تعتبر فيها الصناعة التقليدية فنا قائما بذاته يعبر عن الهوية المغربية، ويعكس الجذور الأندلسية للمدينة، وهكذا، وبفضل مدرسة الفنون والصناعة التقليدية التي أنشئت سنة 1919، ونتيجة حسن إدارة بيرطوتشي لها ابتداء من عام 1928 نجحت المؤسسة في أن تواصل نقل وتلقين فن الصناعة التقليدية المغربية لتلامذتها إلى يومنا هذا.

أدرك بيرطوتشي الخطر الذي كان يتهدد الفنون المغربية التي بدأت تفقد صفاءها نتيجة ضعف كفاءة الصناع التقليديين، وبسبب مزاحمة التكنولوجيا الحديثة، وأيقن أنه من اللازم الحفاظ على الهوية المغربية، بإنقاذ ذلك الكنز الفني، الذي كثيرا ما صنع أمجاد الثقافة المغربية. وبعد تقلده مسؤوليات إدارة المدرسة شرع في تقييم حالها ومستلزماتها، فدرس الطابع الخاص لآثار الصناعة التقليدية، وحدد معالم صبغتها التراثية، ومميزاتها الفنية والجمالية والتقنية، وإمكانات تطويرها في ضوء التقدم التقني، فكان اهتمامه منصبا على حماية الصنائع المغربية من عوامل الاندثار وعادات الزمن ودعم الصانع المغربي وتطوير طرق عمله وترقية أحواله.

اختار بيرطوتشي للمدرسة عددا من "المعلمين" الكبار المشهود لهم بالمهارة والخبرة وروح المبادرة والابتكار، وأسند إلى كل واحد منهم محترفا وتلاميذ، ووضع مناهج دراسية وبرامج للتكوين من دروس نظرية وأخرى عملية، فانطلقت الدراسة بانتظام ونشاط وحيوية، واستقطبت مئات التلاميذ. كما عبأ عددا من المصادر لتمويل الدراسة وتجهيز المؤسسة، ونفقات تسييرها، ما مكنه من الارتقاء بالمؤسسة وتأهيلها وترميمها، فأدخل على بنيتها إصلاحات هيكلية وتحسينات مهمة، من خلال تجميل بناياتها وإنشاء حديقة أندلسية الطابع، بديعة الشكل، وكسا أرضها بالبلاط التقليدي الثمين، ونقش سقوفها بالألوان البديعة وزينت بالثريات والقناديل المرصعة كما زين جدرانها بالزليج، وجهزها بالسجاد الثمين والأفرشة والستائر الرفيعة، وبخزانات زجاجية عرض فيها المصنوعات الخزفية والخشبية والفضية والجلدية التي أنتجها التلاميذ والمعلمون، وأصبحت المدرسة معلمة سياحية وثقافية لا نظير لها في المنطقة، تستهوي وتستقطب كل سنة آلاف الزوار. وفي كل عام كانت المدرسة تخرج نخبة ممتازة من الصناع الفنانين المبدعين في مختلف حقول الصناعة التقليدية، ليواصلوا حياتهم الإنتاجية مسلحين بتكوين حرفي وأكاديمي متين.

لذلك، فإن الأمانة العلمية والتاريخية تقتضي الاعتراف لبيرطوتشي بأنه المؤسس الحقيقي للمدرسة، أعطاها بعدها الفني والجمالي والتراثي والحضاري، وأثث لنهضتها الفنية باجتهادات ومبادرات مكنتها من الانفتاح على محيطها الخارجي محليا ووطنيا ودوليا. كما تعد فترة إدارة بيرطوتشي للمدرسة، مرحلة ذهبية من عصر الصناعة التقليدية التطوانية، وخاصة صناعة الخزف، ففي عهده وعلى يد الفنان المغربي المعلم الهيشو رحمه الله ظهر نوع من الخزف الخاص بالمدينة، ما زالت بعض التحف الفريدة التي أنتجها محفوظة في متاحف تطوان ومدريد. فقد كانت أعمال التلاميذ والمعلمين تلقى تقديرا فائقا وطلبا كثيفا من قبل الزوار الوافدين من جامعات ومتاحف ومراكز فنية وتربوية وعلمية ومهنية أوروبية.

والغاية المتوخاة من إحداث المدرسة هو المحافظة على الإرث الفني والإبداعي والحرفي المغربي الأندلسي مع تلقين أسراره وتقنياته للأجيال المتعاقبة، وكدليل على نجاح هذه المبادرة أنها استمرت إلى الآن بنفس الطموحات والأهمية، حيث مازالت المدرسة تلعب دورها في عملية تكوين الأطفال والشباب في عدة حرف تقليدية خشبية، معدنية، خزفية، جلدية ونسيجية وغيرها.

إلى جانب إدارة مدرسة الصنائع بتطوان، كان لبيرطوتشي دور مهم في تطوير برامج وأنشطة وفعاليات مدرسة للزرابي بمدينة شفشاون، ومدرسة الصنائع بتغزوت في تاركيست اللتين تولى



إدارتهما أيضا، فنظم بهما عدة ورش ومحترفات، وسهر على تتبعها ومراقبتها، لتشجيع الإبداع والمحافظة على خصوصيات هذه الفنون التقليدية من المنافسة الأوروبية، وحمايتها من التحريفات التي يمكن أن تلحقها.

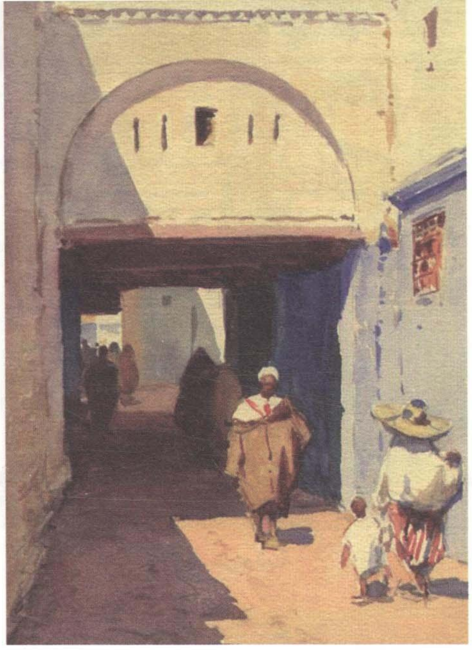
تكوين الفنانين

كان بيرطوتشي حريصا على نشر الثقافة الفنية وتلقين أصول الفن التشكيلي للناشئة المغاربة الذين يتوسم فيهم الموهبة، فخلال إدارته مدرسة الصنائع لاحظ ولع النشء المغربي بالرسم والتلوين، وكثير منهم يمتهن ذلك في محترفات الصناعة التقليدية، وتوسم فيهم موهبة وقدرات فنية كامنة، راهن على إبرازها وإنضاجها لأجل تكوين نخبة من الفنانين المبدعين، وليس أفضل لأجل ذلك من إنشاء مدرسة للفنون التشكيلية، التي اجتهد في سبيل إقامتها، حتى حقق حلمه بإحداث المدرسة الإعدادية الفنية.

المدرسة الإعدادية الفنية هي أولى المدارس الفنية التي أنشئت في المغرب، يرجع تاريخ تأسيسها إلى العام1945م، وعهد إليها بالقيام بالتربية الفنية بطرق علمية وفنية وتربوية متينة على غرار مثيلاتها في الدول المتقدمة، بحيث كانت تعد مدرسة تحضيرية تهيئ خريجيها لولوج الأكاديميات الفنية الإسبانية. وكان الهدف الأول من هده المدرسة هو تنشيط الحركة الثقافية بالمنطقة الخليفية وذلك من خلال توفير الدراسة الفنية للطلبة المغاربة والإسبان الموهوبين منهم والهواة، ثم ليمكن المتفوقين من متابعة دراستهم بالمدارس الفنية العليا بإسبانيا، لاستكمال تكوينهم الأكاديمي في المجال الفني.

ومنذ ذلك التاريخ والمدرسة تعمل على تكوين الأطر الفنية في ميادين الفنون التشكيلية، تخرج منها فنانون كبار منهم: العمراني، السرغيني، شبعة، مغارة، الشفاج، أطاع الله، أحمد بن يسف والمليحي وعبد الله الشويخ وغيرهم. هؤلاء فنانو الجيل الأول ورثة بيرطوتشي، أعمالهم تحمل بصمات الفن الإسباني من خلال هذا الرسام الذي تركت أعماله أثرا كبيرا على الفنانين التشكيليين خريجي المدرسة. وهم الذين تولوا عملية مغربة التعليم الفني وتعميمه في البلاد بعد الاستقلال، حيث ساهموا في تكوين العديد من الأجيال التشكيلية المغربية، بتقنيات وأساليب متنوعة، فكانت مدرسة تطوان بحق محركا منشطا للحركة التشكيلية في المغرب، ومثرية الساحة الوطنية والعالمية بأعلام كبار في عالم التشكيل.

وفي الوقت الذي كان صعبا وشاقا أن يصبح المغربي رساما يمتلك الأدوات الضرورية، ويفتح نافذة على العالم، بسبب ندرة حظوظ التكوين الفني في ظل الاحتلال. كان من حظ شمال المغرب أن عرف



زقاق تطوان

بفضل بيرطوتشي إنشاء مدرسة تطوان تلك التي كونت رسامين مغاربة، بخلاف كل البلاد المغربية التي ظلت تفتقر إلى مثل ذلك طيلة فترة الحماية.

كانت مدرسة تطوان الفنية الإعدادية بمنزلة طفرة في تاريخ الفن المغربي الحديث، إلى درجة لا يمكن خلالها الحديث عن التشكيل المغربي دون الرجوع إلى مدرسة الفنون الجميلة التي كانت منارة لكل الأجيال ومصدرا تنطلق منه كل الأبحاث والأفكار المتجددة، تعتبر ظاهرة اجتماعية ثقافية وفنية داخل الفضاء الثقافي المغربي.

بيرطوتشي الفنان

كان نشاط بيرطوتشي المهم في التدريس والدفاع عن التراث الثقافي التقليدي يسير جنبا إلى جنب مع نشاطه كرسام يستوحي أعماله من مظاهر الحياة اليومية المغربية، حيث كان مغرما بمكونات الثقافة المغربية وطبيعة الحياة التقليدية في شمال المغرب، التي اعتبرها أحد أهم مكونات ثقافته الأندلسية، فخلد ذلك في لوحات كثيرة عبر صور انطباعية وواقعية، وعبر بلوحاته عن احترامه العميق للثقافة المغربية، إذ مكنته حياته بين سكان الشمال من التحرر من التمثلات الاستيهامية الخاطئة التي كونها كثير من الفنانين المستشرقين نحو البلاد وسكانها وعاداتها.

بيرتوشي كان رساماً عظيما، ارتبط اسمه بأروع اللوحات التي رسمها بالمنطقة الشمالية، كان فنانا متعدد التخصصات، استعمل تقنيات مختلفة، بلمسة ريشة دينامية وهاجة وحية، أنجز عشرات اللوحات عبر فيها عما فتن به من جمال مغربي، إذ انكب على رسم الأحياء الشعبية، والممرات الضيقة، والأسواق، والبيوت القديمة، والمساجد، والحفلات والمناسبات الموسمية. صور الحياة اليومية وعالج بريشته تجلياتها وتمظهراتها المختلفة والمتنوعة بكل صدق وأمانة، وبمنتهى الموضوعية والتجرد من الأحكام المسبقة أو الأهواء الشخصية.

جعل من لوحاته قصائد ملونة، تصور الحياة اليومية المغربية. إن بعض لوحاته جعلتنا نكتشف طغيان النور واللون على الموضوع، وذلك بتأثير من الحياة المغربية المتميزة بشمسها الوضاءة وألوانها الحارة المتنوعة. قدم العديد من الأعمال التي تشخص ذلك، ولعل أهمها وأجلها لوحة زفاف مولاي الحسن بن المهدي خليفة السلطان في الشمال التي قضى في رسمها أكثر من أربع سنوات. واستحق بذلك لقب "فنان الشمس الإفريقية" كما وصفه النقاد الإسبان.

يقول هنري ماتيس: الغرض الرئيسي للون ينبغي أن يكون خدمة التعبير قدر الإمكان. وبيرطوتشي الذي اختار الاتجاه الواقعي الانطباعي أنجز لوحات رائعة شخص فيها نور الشمس المغربية، وسكينة الظلال وجمالية العمارة التقليدية، وتلقائية مظاهر الحياة التقليدية، ألوانه نقية صافية ونظيفة، عنيت بتوثيق مشاهداته بعين عابرة، اهتم بتسجيل الشكل العام أحيانا، بغض النظر عن التفاصيل الدقيقة، يسجل الانطباع الكلي عن مشهده بطريقة تجعل المشاهد يدرك التفاصيل تلقاء نفسه ولو لم يرسمها الرسام، ما يزيد لوحته سحرا وجاذبية أنه لون رسوماته بضربات توحي بحركة دائمة وعفوية، وتضفي على اللوحات مسحة من الحيوية المتقدمة، الأمر الذي يكاد ينفرد به بين الفنانين المستشرقين.

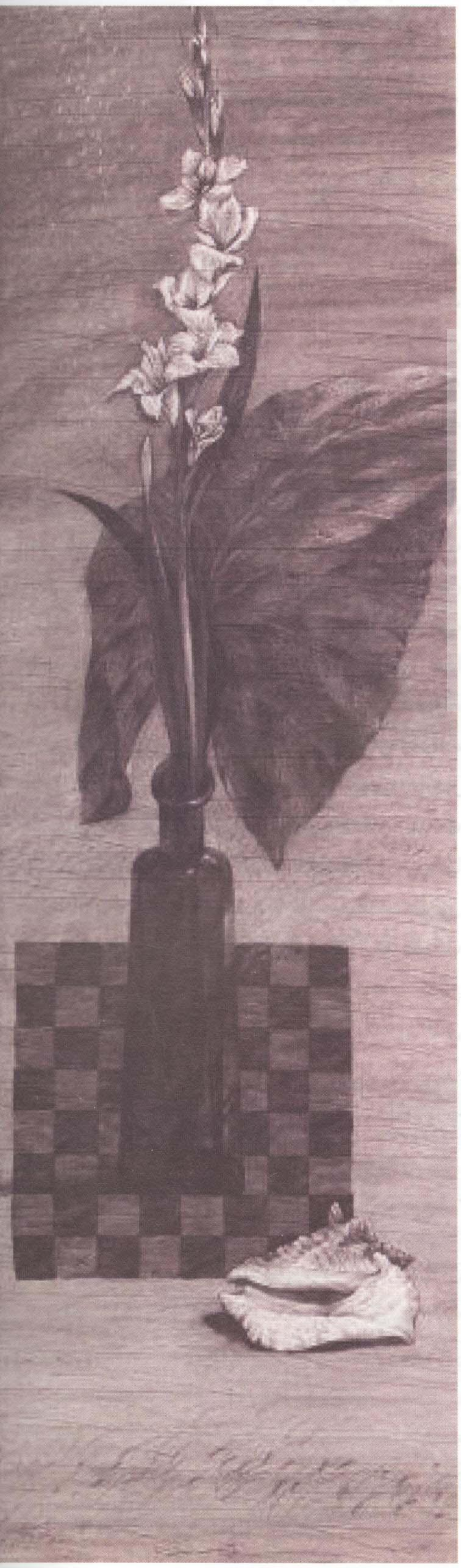
إن ماريانو بيرطوتشي بانشغاله بالثقافة المغربية، جعل من الفن أداة يقظته الروحية، والتي تعبر عنها أيضا لوحاته بتشخيصية جديدة وبتقنية انطباعية واختيار رومانسي، كما جعل من الفن أيضا أداة يقظة ثقافية بوأت تطوان مكانة مرموقة.



سوق الزرابي بالرباط

أحد أعمدة الفن التشكيلي السوري المعاصر

يوسف عبدلكي وحكايا مشغولة بالرماد



أن تحاول الدخول إلى عالم يوسف عبدلكي أحد أعمدة الفن التشكيلي السوري المعاصر، والعالمي الشهرة، هذا يعني أنك تقترب كثيراً من شرفة تطلّ على عالم الجمال والمعرفة والمكنونات الداخلية التي تمور بالرؤى والأحلام والحكايا النابعة من التوق إلى شرفات الحرية التي ما غادرتنا يوما، أعمال تحمل تفرّد عبدلكي في قيم الجمال، والانزياح إلى مشروعه الخاص الطالع من دمشق، دمشق المدينة التي ترعرع ودرس فيها، مرورا بمدينة القامشلي مسقط رأسه، بتشكيلاتها الدينية والقومية المختلفة، والتي تختزل قيم التسامح التي نتوق إليها اليوم.

حين نقترب من رسومه نلمح حكايات شرقنا الغارق بالرمادي، والجامع بين المتخيّل والواقع، والحكايات التي تثير فينا لذة الاكتشاف والتساؤل خاصة إذا كانت هذه القراءة لمبدع وأستاذ كبير أغنى الساحة التشكيلية بلغة بصرية ترجع إلى أكثر من ثلاثين عاما، ولتجربة جمعت بين الغرافيك والكاريكاتير وتصميم الملصقات والأغلفة، والشعارات، انطلق في هذه القراءة لتجربة عبدلكي، من سؤال كثيرا ما طرحته أجواء الثورات العربية، أين المثقف من هذه الثورة، وأين دوره من هذا الحدث الكبير، وهل كانت هناك إرهاصات تستشرف ما آلت إليه الأمور؟

فاتن حمودي

صحافية ومعدة برامج تلفزيونية سورية - أبو ظبي

من يقف أمام لوحات عبدلكي يرى غليان الواقع، وجدلية الحياة والموت، الطغيان والسلام، الأبيض والأسود في تدرجاته، ويلمس الاغتراب والتوق إلى الحرية، ولأن قراءة الفن تشكل في أحد ظلالها دعوة القارئ إلى الكشف والتأمل والإنصات لصوت الإنسان فينا، فإنّ الإشارة إلى أي عمل فني معناها أن نتبادل سحر اللوحة لنكون ظلالها، وربما ضوءها، كونها تعكس روح مرحلة ما، وربما روح الإنسان بالمعنى الكوني، فالقيم التي اشتغل عليها عبدلكي تصلح لكل زمان ومكان، ومنها الحب، الحرب، الصداقة، وقوى الطغيان، ليؤكد من خلال هذه القيم على خصوصية المكان بلغة بصرية تحمل الكثير من المعاني والرسائل، قارعا باب الإنسانية كي ننتبه، كأنها رحلة في الوجود كله، من هنا ومن خلال قراءتنا لتجربة عبدلكي المتنوعة نرصد بعض مراياه في الهجرة والاغتراب والاعتقال الذي شكل له هاجسا فنيا وحياتيا.

عتمة الرمادي

المتتبع لتنوع النتاج الفني لعبدلكي، يلحظ ملامح تصديه للقمع وما تمارسه الأنظمه من إرهاب فكري يتحوّل الوطن فيها إلى حاجز بيننا وبين العالم، فما بالك بما يجري اليوم في سورية حيث تقطعت أوصال المدن وتناسخت الحواجز، وبات تدمير البلاد عن بكرة أبيها جواز سفر واهم لاستمرار الطاغية، فالقمع أو الطغيان بالنسبة إلى ضمير المبدع رديف مساوٍ لصورة القسوة والظلم وأساليب القمع، والإرهاب المسلح والعسكريتاريا وأجهزة الأمن، لهذا

ليس غريبا أبدا أن يمضي عبدلكي في أعماله إلى عتمة الرمادي وتبدياته الجارحة.

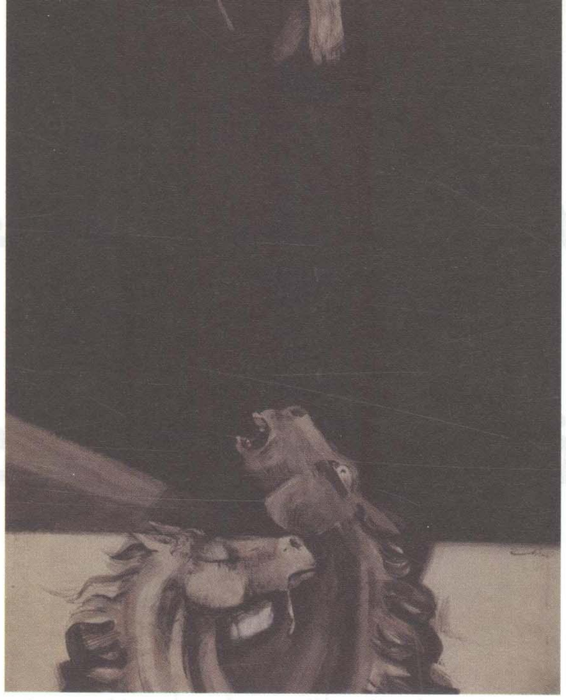
أحصنة تصهل:

كان الحصان أول رمز ومدلول شغل عبدلكي، لما يمثله هذا الكائن من دلالات وإشارات، فالحصان المربوط حمل دلالة رمزية للون الأسود والرمادي والرصاصي بدرجاته، لون يعطي اللوحة طابعاً بارداً تشاؤمياً يوحي بالثقل والدخول في الرماد، والحزن الكامن في مأساة الإنسان، لكنه لا يدخلنا في الركون والقبول، بل يأخذنا إلى التحدي، لأن صوت الصهيل شكّل صرخة ضد الواقع، صرخة في وجه أجهزة الأمن والاستبداد.

انشغل الفنان بأحصنته التي حملت الأضداد، طيلة فترة السبعينيات من القرن الماضي، ضمن «رؤية تشكيلية تعبيرية» حصان وحصان مضاد، حصان قزم وحشي مشوه أقرب إلى الخنزير، وحصان آخر رمز من رموز الحرية، لهذا شكّل الحصان خيطا من خيوطه الفنية التي نتلمس فيها الأدوار المتشابهة التي لعبها هذا الكائن في تأسيس الحضارات، ومنها الحضارة العربية، حيث أصبح الحصان من الخصائص الجوهرية التي تمثل الهوية الذاتية والثقافية.. من هنا يتراءى لنا الحصان الآخر المضاد، المشوه في لوحة عبدلكي كأحد التعبيرات عن الخطر الذي يمارس على هويتنا، وعلى رحلتنا في الحياة، لكن هذا الحصان المشوّه لم يلغِ الحصان الآخر الصهّال، الذي يمثل صورة الفارس وصوت الحرية، فعبدلكي اشتغل على صورة الحصان، في بعدها الميثولوجي، باحثا عن عشبة الحرية وتأكيد الذات، وقد برز هذا في مشروع تخرجه اللافت من كلية الفنون الجميلة قسم الحفر، إلى أن جاء عام 1978 ، فكان معرضه الأول فاتحة لحضوره كرسام يصوغ لوحاته بالحبر الصيني والفحم، والحفر على الحجر والمعدن، فكانت الأحصنة، وكانت ثلاثية أيلول الأسود التي رسمها بالرصاص، عاكسا موقفه مما يمارس على الفلسطينيين من قمع، ونتيجة لمجمل هذه المواقف، التي صيغت فنا، تعرّض بعد هذا المعرض للاعتقال، وغيبه نظام الأسد عامين، وبالتالي كان الرسم في السجن، الذي منحه منصة من منصات التجربة داخل الأسوار، ومساحة من مساحات اكتشاف الناس والاقتراب منهم.

أسئلة وجود

ولأن عبدلكي حامل لأسئلة الوجود والحرية، كان انتماؤه إلى رابطة العمل الشيوعي، التي جمعت الكثير من الشباب والمبدعين الحالمين بوطن حر تحت مظلتها، وكان نصيب غالبيتهم الاعتقال والتهجير، وموت بعض هؤلاء كالقاص جميل حتمل، الذي مات في باريس، واعتقال وهجرة الشاعر فرج بيرقدار، والقاص وائل سواح، والسينمائية هالة

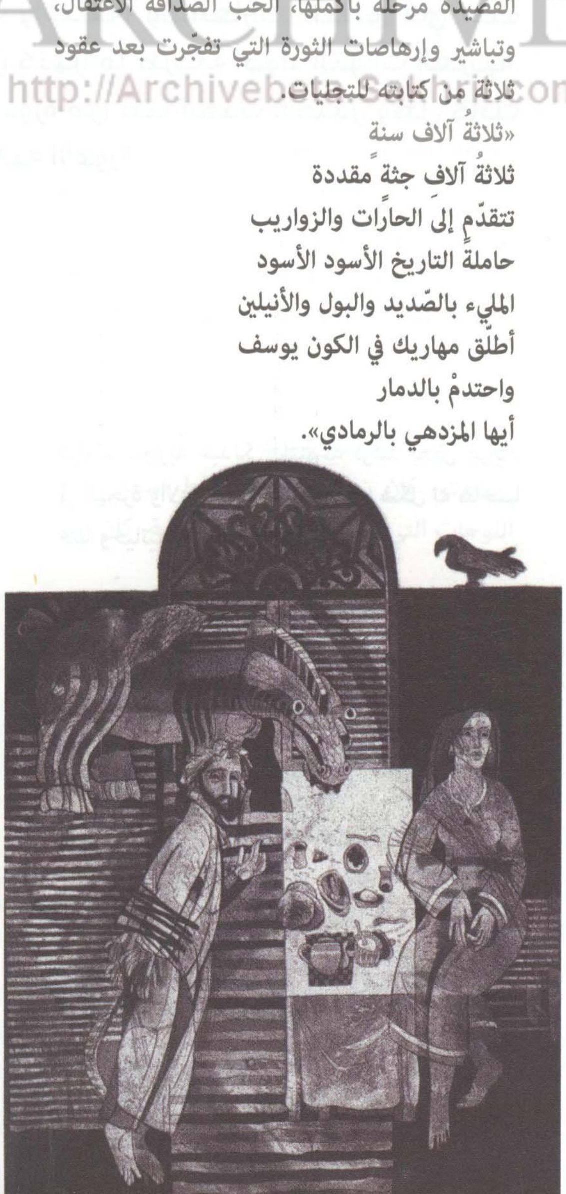


موطني حبر صيني 1979

عبدالله زوجة الفنان ورفيقة دربه، وأسماء كثيرة حملت في ثنايا إبداعها رؤية استشرافية للتغير، وإرهاصات الثورة كالشاعر حسان عزت، الذي كتب في «التجليات» أسماء الأصدقاء وملامح المرحلة، وكان يوسف عبدلكي وهالة من هذه الأسماء التي حملت إرهاصات التغيير، ودفعت الضريبة كبيرة، في الماضي وأعني في الثمانينات من القرن الماضي، واليوم أيضا من خلال مشاركتهم في المخاض الصعب للثورة السورية.

وليس غريبا أن يقرن اسم يوسف وهالة في «تجليات» حسان عزت الذي رصد من خلال القصيدة مرحلة بأكملها، الحب الصداقة الاعتقال، وتباشير وإرهاصات الثورة التي تفجّرت بعد عقود ثلاثة من كتابته للتجليات.

«ثلاثةُ آلاف سنة
ثلاثةُ آلاف جثة مقددة
تتقدّم إلى الحارات والزواريب
حاملة التاريخ الأسود الأسود
المليء بالصّديد والبول والأنيلين
أطلق مهاريك في الكون يوسف
واحتدمْ بالدمار
أيها المزدهي بالرمادي».



منظور شرقي وغربي

غادر يوسف عبدلكي إلى باريس في ثمانينيات القرن الماضي بعد خروجه من السجن، ولم ينس أن يحمل معه تفاصيل الحنية، والرائحة، والعشق، وتيمات اللوحة،

هذه الرحلة قادته إلى علاقة فنية حملت بعد المزاوجة بين المنظورين الغربي والشرقي، في معالجة علاقة الكتلة والفراغ، وهنا تستوقفني لوحته «جمجمة في صندوق» والتي تعامل فيها الفنان مع الكتلة والفراغ، كأنه يريد القبض على الفراغ، ما يدفعنا إلى التساؤل: هل الفراغ في اللوحة مساحة من مساحات التأمل، أم مساحة من مساحات القلق والتوتر الوجودي؟ وهل عكس يوسف فنيا الفراغ الذي واجهه في الغربة، بعد أن كانت حياته في الشام مليئة بالحنية، والأصدقاء، وحلم التغيير؟

يلتقي الفنان عبدلكي مع صرخة «غويا»، كونه لم يخفِ موقفه المنزاح إلى الضحية، فالظلم مثل الحق يمتلك قيمة مطلقة تتجاوز الزمان والمكان، طبعا تحضر إلى جانب لوحة «جمجمة في صندوق» لوحة «حصان مربوط»، ولوحة لكائنات مسمرة بالمسامير، لوحات تعانق نحيبا مختوما بالشمع الأحمر، هو ختم المؤسسات الثقافية المتشددة التي هي ظلال لصورة الطاغية المستبد.

تيمة كابوسية

في شتاء 1999 أقام عبدلكي معرضا في القاهرة، كان تيمة أعماله في هذا المعرض وخصوصا لوحات الحفر على النحاس، تيمة كابوسية، تبدت بوجوه مسخ، وبكتل ملفوفة في أكفان مرصعة بالنياشين والأوسمة والأوشحة، عالم أشبه بشخصيات رواية «خريف البطريرك» لماركيز، حيث تبدو رؤية عبدلكي الاستشرافية لمايحدث في سورية اليوم، عالم كابوسي أشبه بنهايات سلطة بائسة، ترسم مصيرها الملفوف بالأكفان، وهو ما يذكرنا بسلسلة الذبائح التراجيدية في التصوير الغربي، والتي تدين العنف حتى على الكينونة الحيوانية، ابتداء من بقرة رمبرانت المعلقة في المسلخ، إلى خنزير فوتريبه المعلّق مسلوخا على جدار المطبخ، مرورا بذبائح دجاج وديكة سوتين، وأحصنة مارينو ماريني، وهنا تقف أحصنة عبدلكي المقيدة ، لتسحب مأساة الذبح والقمع الذي يمارس على البشر في توظيف فني تعبيري صادم لا يتركنا حين نمضي.

طبيعة صامتة

ونسأل ما الذي دفع عبدلكي في معارض لاحقة ليرسم فردة حذاء، أو سمكة، أو قطعة عظم، أو فرع شجرة، رأس بصل، أو ثوم، وغيرها من الأشياء العادية جدا، ما الذي دفعه إلى رسم الطبيعة الصامتة، بطريقته التعبيرية؟ وبالتالي كيف استطاع

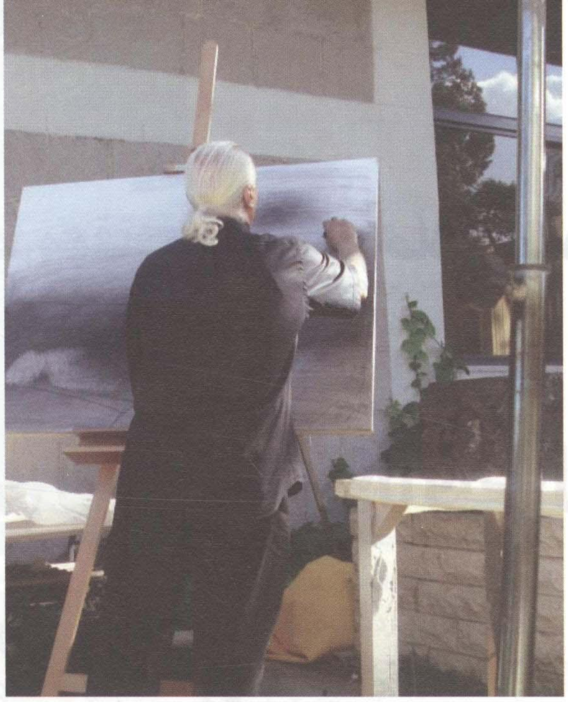
تحويلها إلى موضوعات جادة تحمل في ثناياها عمق الهم الإنساني؟
أسئلة كثيرة تجيب عليها لوحاته التي رسمها بالفحم، حيث نلحظ تكوينا لكتلة داخل فضاء اللوحة يتناغمان معا، ويشيران إلى خصوصية هذا الفنان وتفرده بهذه التعبيرية البصرية التي تجعل المشاهد يسأل لماذا الحذاء، والسمكة، كأن التحدي التشكيلي يكمن في خلق الجمال والمعنى من التقشف.

كيمياء ودلالات

في شبابه الأول ركز عبدلكي على أسئلة الوجود بين الحرية والواقع، ومضى نحو الكاريكاتير، مستفيدا من قدرة هذا الفن على المد الشعبي، فالرسم لايقل أهمية عن أي نص، أو عن أي منشور سياسي، وقد نشر رسوماته في مجلة «إلى الأمام» ببيروت، وباللونين الأبيض والأسود، مستفيدا مما يحملانه من كيمياء خاصة، من هذه الرسوم، صورة السكين والطاغية.
لذا، ليس غريبا أن يكون تعبير عبدلكي باللونين الأبيض والأسود، ومحاولة السيطرة على مساحة اللوحة بهذين اللونين وتدرجاتهما، فقلم الفحم ورأس الحبر الصيني وأداة الحفر الجرافيكية أدوات تتطلب القسوة والدخول في لعبة التشكيل التعبيري، وهو ما أكده يوسف في أحد حواراته بقوله: «عندما أمسك بأدوات الحفر فإنني أفكر في هؤلاء الناس الذين أسعى إلى التواصل معهم، وأرسم بالأقلام لأتغلب على الإحساس بوطأة الألم والزمن».

رماد الفراغ

يبدو الفقد واضحا وصارخا في رسوماته للطبيعة الصامتة في تجربته الغرافيكية ، التي بدأت تظهر منذ تجاربه الأولى لتتبلور في العام 2005، حيث يبدو الفراغ أمام الكتلة رماديا وقلقا، فلوحته التي رسم فيها الجمجمة فيها إشارة إلى الموت والفناء، بينما تشير لوحة فردة الحذاء إلى الفقد والضياع، كأن حذاء سندريلا يعود للحكاية من جديد، حيث تتراجع منصات الفرح، لهذا يأتي محترف عبدلكي محاصرا برماد القلق، وبالتالي تشكل عناصر الطبيعة

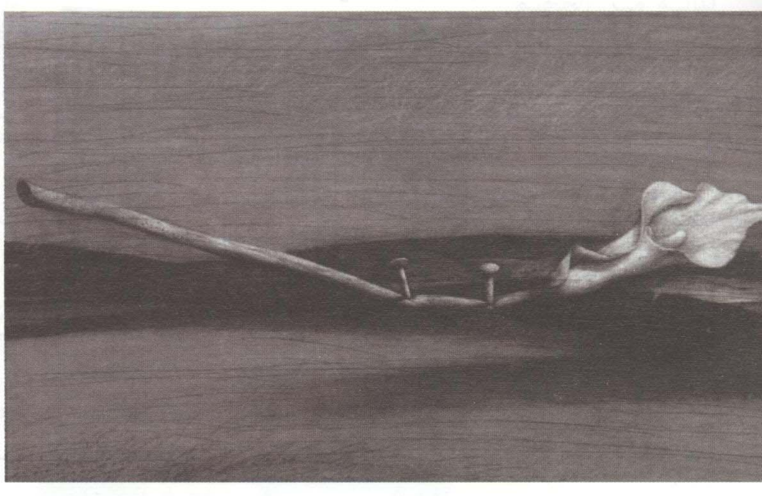


الفنان يوسف في مرسمه

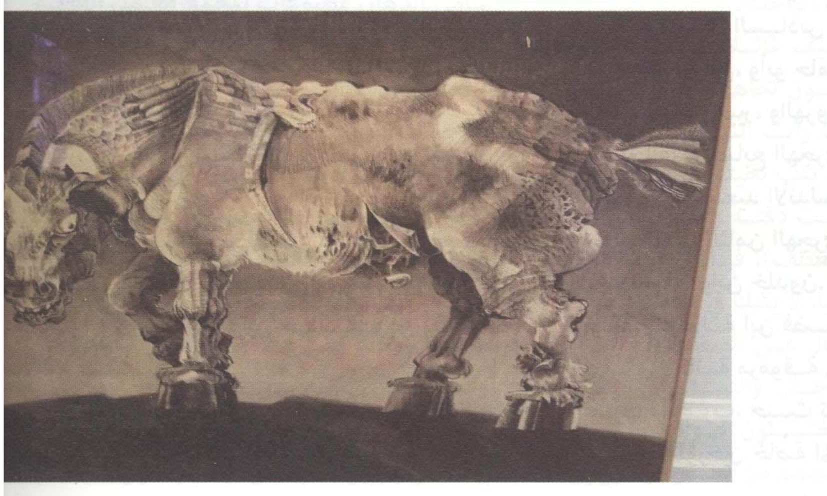
الصامتة تيمة من تيمات التجربة حيث اكتشاف الطبيعة بعيدا عن البعد التزييني المعتاد، وهو ما أكده مرارا بقوله: «كل الموجودات البسيطة حولنا تستحق أن تكون موضوعا للفن ولوحات جادة ما دام التناول جادا وشخصيا».
ضمن هذا السياق تحضر لوحة السمكة، رأس سمكة في صحن، كأس ماء، رسمت(2001)، وهي لوحة شغلت بدرجات ضوئية، الكتلة، أو الصحن، تتوسط اللوحة، كأنها تشير إلى الحياة والموت معا، وربما لما تبقى من حياة أو رمق في مواجهة هذا الفضاء الشاسع من الرماد، الفراغ يحمل ثقل التشكيل، فيتوهج الوجع في الظل، ويأخذنا إلى تجربة الوقفة الصوفية، صوت يدوّي وسط صمت الوجود، الفضاء والكشف عن الكتلة، والفضاء هنا يعادل الوقفة عند المتصوفة لاسيما وقفة النفري، الوقفة تؤدي إلى الكشف عن مفهوم الفراغ الصوفي الذي لا يمكن اعتباره مفهوما نظريا ولا تصورا ذهنيا بقدر ما هو تجربة تنشد الأقصى مستشرفة الما وراء، ما وراء كل شيء، ما وراء الضدية، وما وراء الأشياء ذاتها.
وعلى اختلاف وظيفة الكتلة والغاية منها، ننتبه إلى الفراغ الذي يضمّها، هل هو فضاء مفتوح على المدى ومكشوف على الضوء من كلّ جهاته؟ أم إنه فضاء قلق ورمادي يحمل داخله علاقة جدلية مع الكتلة، وتبادل الإقامة في مرايا الموت والحياة معا؟

إرهاصات الثورة

«أطلق أحصنتك في الكون يوسف
أطلق روحك العاتية
موعدنا أوّل الأرض أو آخرها
اليوم أوغدا.. هنا أوهناك
أو قريةً في الجليل
موعدنا الوردة القادمة
أطلق مهاريك في الكون يوسف
أيها المزدهي بالرمادي».
يوسف ورؤيته الاستشرافية للحظة التغيير التي تشهدها سورية، الشاعر حسان عزت، ومخاطبته لصديقه يوسف، رؤيته أيضا لهذه اللحظة، تشير إلى جيل حمل الرمادي منتظرا الضوء، وها هو عام 2005 حيث يعود يوسف إلى الشام، ليبشر بربيع دمشق مع مجموعة مهمة من الأسماء الوطنية، ويشارك سلميا بريشته الرمادية، فيرسم لاحقا وفي خضم الثورة أمام مشهد القتل اليومي، الشهيد وأمه، ويكون شاهدا آخر على زمن يغتلي بالنار والدم والرماد، زمن تراجيدي، لا تزال خطوطه ترسم سجنا بحجم الوطن.
«يناديك غويا
وهالا
ونحن جميعا
أطلق مهاريك في الكون يوسف
ولا تنتظر!
أيها المزدهي بالرمادي».
التجربة مهولة لأنك تقف تحت عشرة من صخور سيزيف، ولأنك يوسف، فإن بيتك الشامي، وحمائمك التي استقبلتنا يوما، الزنبقة وفاز الورد، وعينيك المليئتين بالعشق والانتظار، عالم يضج بالحلم، كأنك تستعيد حكايات الطفولة، فردة حذاء لامرأة، لاتزال هي تحتفظ بالأخرى، لأنها تنتظرك كي تأتي على أحصنتك جميعا.. الشام وهالا ونحن جميعا.



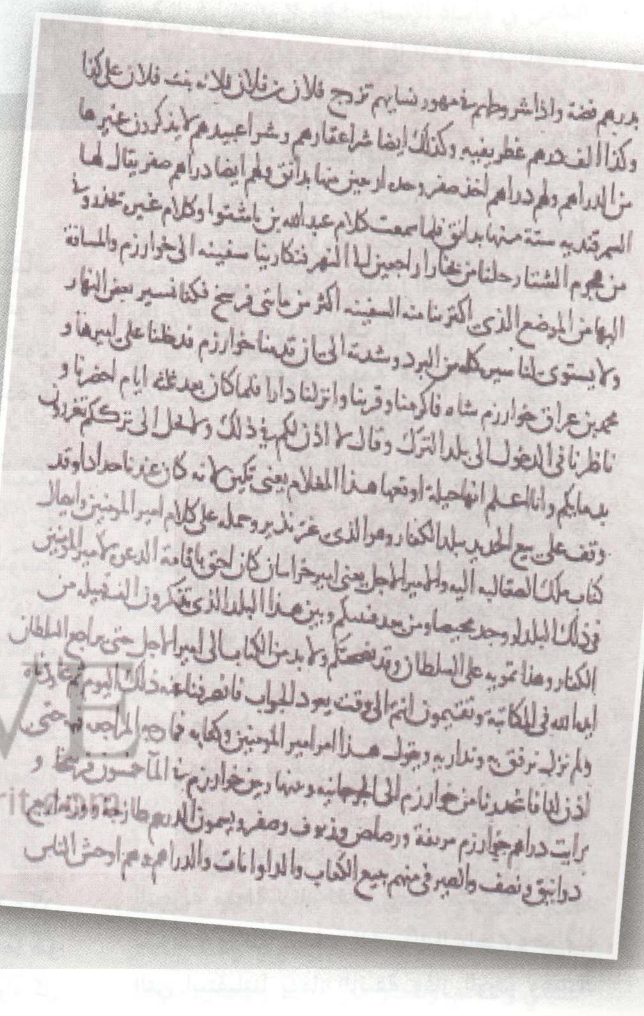
رسم بالفحم



الحصان المضاد

حظي بمكانة مرموقة في أدب الرحلات عند العرب والغرب

ابن فضلان.. وثّق في رحلاته الفنون والتاريخ والأنثروبولوجيا



يزخر تراثنا العربي بكتب عديدة وقيمة أسهمت في إثراء أدب الرحلة، وتنوعت بين الجغرافيا والأخبار والسير والتاريخ والأدب، وساهمت في إغناء المكتبة العربية بوثائق تاريخية أرّخت لمراحل مهمة عبر العصور، بالإضافة إلى دور هذا «الأدب الجغرافي في خدمة الإسلام واللغة العربية وتنشيط الفكر والخيال، وحفز الهمم على السفر والتجارة ونقل المعارف والعلوم، الأمر الذي كان له أثره في تحرير صفحات عديدة من صفحات الحضارة العربية، التي تألقت على مساحة شاسعة من العالم من شرق الصين إلى غرب أوروبا، ومن روسيا شمالا حتى أواسط أفريقيا جنوبا».

اختلفت دوافع الرحلة عند العرب وتعددت الأسباب التي كانت تذكي جمرة الحماس في نفس الإنسان من أجل خوض سفر طويل قد يستنفد نصف عمره، فكان يخرج إما لدوافع دينية كالحج، أو زيارة الأماكن المقدسة، أو لدوافع علمية، أو تعليمية، أو من أجل الاستجمام والاكتشاف، أو لدوافع اقتصادية وصحية وسياسية.

رضوان السائحي
كاتب - المغرب

عرف العرب منذ فجر التاريخ سفرا دؤوبا عبر أصقاع الأرض في حياتهم اليومية غلب عليها طابع البحث عن الكلأ والماء والتجارة والصيد، وعند مجيء الإسلام برزت دوافع أخرى للرحلة تمثلت بالأساس في نشر الدعوة الإسلامية، والحج إلى بيت الله الحرام، وبعد انتشار الإسلام ازدادت الرحلات من أجل التوسع الإسلامي.

تطورت الرحلة في تراثنا العربي بفضل عدد كبير من الرحالة نذكر منهم:

- رحالو القرن الثالث الهجري: محمد بن موسى، وسلام الترجمان، وسليمان التاجر، وابن وهب القرشي، واليعقوبي، وابن خردادبة، وابن رستة، وابن الفقيه.
- رحالو القرن الرابع الهجري: أبو زيد البلخي، وابن فضلان، والأصطخري، وقدامة بن جعفر، والمسعودي، وابن حوقل، وأبو دلف، والمقدسي، والمهلبي.
- رحالو القرن الخامس الهجري: البيروني، وابن بطلان، وأبو عبيد البكري.
- رحالو القرن السادس الهجري: أبو بكر بن العربي، والإدريسي، وأبو حامد الغرناطي، وأسامة بن منقذ، وابن جبير، والهروي.
- رحالو القرن السابع الهجري: البغدادي، وياقوت الحموي، وابن سعيد الأندلسي، والعبدري.
- رحالو القرن الثامن الهجري: أبو الفدا، والتجاني، وابن بطوطة، وابن خلدون.

وحظي الرحالة ابن فضلان منذ القرن الرابع الهجري بمكانة مرموقة في أدب الرحلات عند العرب والغرب، حيث تم ذكره «في كتابات كثير من المؤرخين خاصة المستشرقين منهم مثل كراتشكوفسكي، وتوقفوا لتحليل دروس رحلته التي سجلها في رسالة ، تؤكد موهبته القصصية، وتكشف براعة قلمه وحسن بيانه وسلامة أسلوبه ودقته في التعبير والوصف، وحرصه على نقل مشاعره في حالات الفرح والغبطة أو الخوف والجزع، وهو ما يخلع على الرسالة سمات إنسانية عذبة تجعل منها نموذجا رائدا ورائعا من نماذج الكتابة في أدب الرحلات».

وتكمن أهمية رحلة ابن فضلان في كونها اهتمت بما هو توثيقي صرف، ووصف أنتروبولوجي محدد، «وإذا ما استحقت رحلة ابن فضلان التي قام بها العام 921 عناية من طرف الباحثين والمحققين، فلأنها من أولى الرحلات العربية التي وصلت إلينا، ومقارنة برحلة أبي دُلَف في العام 942، ورحلة المقدسي 985-990، فإن رحلة ابن فضلان تظل

مشغولة بهَمّ توثيقي صرف أكثر من اهتمامها بالشأن الجغرافي. إنها وصف أنثروبولوجي يتمحور حول موضوع واحد محدد لا يحيد عنه رغم قصر النسخة الواصلة إلينا».

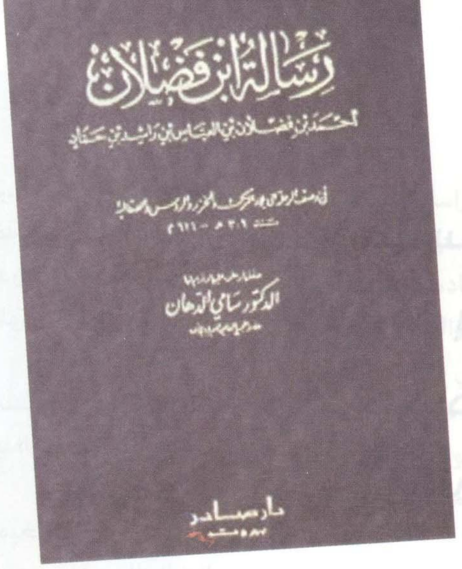
ابن فضلان

هو أحمد ابن فضلان بن العباس راشد بن حماد مولى القائد العباسي محمد بن سلمان، عاش في النصف الثاني من القرن التاسع والعاشر الميلادي، ولا توجد أي معلومة تدل على محل ولادته ونسبه. ولم يكن رحالة إنما قام بهذه الرحلة بتكليف من الخليفة المقتدر العباسي. إذ يقول في مطلع رسالته: «هذا هو كتاب أحمد بن فضلان بن عباس بن رشيد بن حماد، مولى محمد بن سليمان، مبعوث المقتدر إلى ملك الصقالبة، يروي ما شاهده في أرض الأتراك والخزر والصقالبة والباشغرد والروس وأهل الشمال، وعن قصص ملوكهم وسلوكهم في كثير من شؤون حياتهم».

رحلته

انطلق ابن فضلان في رحلته يوم الخميس 21 يونيو 921 وذلك بتكليف من الخليفة المقتدر العباسي تلبية لطلب ملك الصقالبة عبدالله بن باشتو الخزري يسأله أن يرسل إليه من يفقهه في الدين، يقول ابن فضلان في رسالته: «لما وصل كتاب ألمش بن يلطوار، ملك الصقالبة، إلى أمير المؤمنين المقتدر، يسأله فيه البعثة إليه ممن يفقهه في الدين ويعرفه شرائع الإسلام، ويبني له مسجدا، وينصب له منبرا ليقيم عليه الدعوة له في بلده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له، فأجيب إلى ما سأل من ذلك».

واستغرقت الرحلة أحد عشر شهرا في الذهاب، واجهته مشاق كثيرة رفقة وفد يتكون من أربعة رجال، ومرافقين من الفقهاء والمعلمين والغلمان. تعتبر رسالة ابن فضلان مخطوطا عربيا قديما كتبه ابن فضلان منذ أكثر من ألف عام، ضاعت جميع نسخه الأصلية، ولم يتبق سوى خمسة في المائة من الحجم الأصلي للكتاب، تم استعادة هذا الجزء من المخطوط التراثي العربي بفضل جهود أستاذ الأدب المقارن فراوس دولوس في جامعة أوسلو بالنرويج، الذي جمع كل المصادر المعروفة، واستطاع أن يترجمه إلى عدة لغات كاللاتينية والألمانية والفرنسية والدنماركية والسويدية والإنجليزية، ونشر فصولا من ترجمته في مجلة متحف أوسلو الوطني. لكنها لم تجد صدى كبيرا في وسط العلماء، ربما لمحدودية انتشار تلك المجلة.



وتميزت رسالته بالصدق وعدم جنوحه إلى الخيال «وأنه لا يترك العنان لخياله».

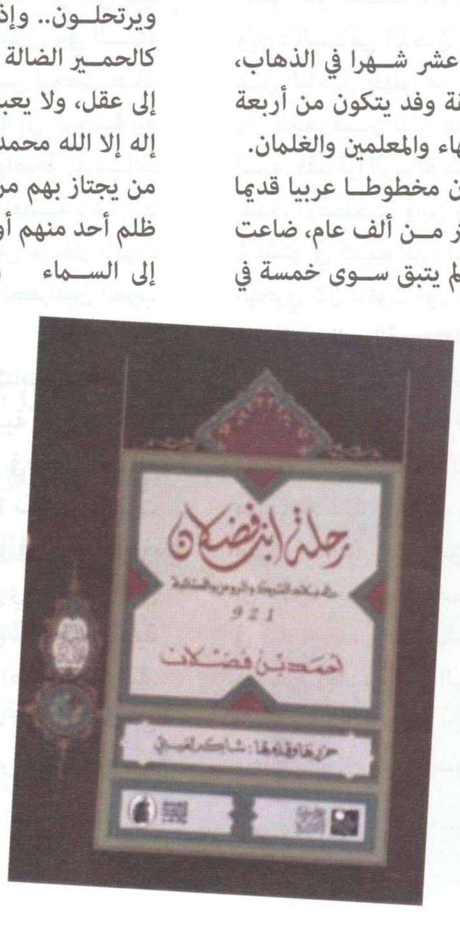
فكل كلمة تردد صدى صدق، وحتى حين يدون ما سمع به سمعا فإنه حريص على أن يبين ذلك، وهو حريص بنفس القوة على أن يحدد متى يكون شاهد عيان، ولهذا يستعمل جملة: «رأيت عيني الاثنتين.. رأيت بأم عيني.. مرارا وتكرارا».

ونقتطف بعض الفقرات من رسالة ابن فضلان، إذ قال حين زار الجرجانية (جورجيا اليوم): «فأقمنا بالجرجانية أياما، وجمد نهر جيحون من أوله إلى آخره، وكان سمك الجمد سبعة عشر شبرا، وكانت الخيل والبغال والحمير والعجل تجتاز عليه على الطرق وهو ثابت لا يتخلخل».

وقال يصف أهل الجرجانية: «وهم أوحش الناس كلاما وطبعا (أهل الجرجانية)، كلامهم أشبه شيء بصياح الزرازير، وبها قرية على يوم يقال لها أردكو، أهلها يقال لهم الكردلية، كلامهم أشبه شيء بنقيق الضفادع. وهم يتبرأون من أمير المؤمنين علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - في دبر كل صلاة».

وقال حين وصل إلى قبيلة من الأتراك: «فلما قطعنا الجبل أفضينا إلى قبيلة من الأتراك يعرفون بالغزية، وإذا هم بادية لهم بيوت شعر، يحلون ويرتحلون.. وإذا هم في شقاء، وهم مع ذلك كالحمير الضالة لا يدينون لله بدين، ولا يرجعون إلى عقل، ولا يعبدون شيئا.. وسمعتهم يقولون لا إله إلا الله محمد رسول الله تقربا بهذا القول إلى من يجتاز بهم من المسلمين، لا اعتقادا لذلك. وإذا ظلم أحد منهم أو جرى عليه أمر يكرهه رفع رأسه إلى السماء وقال: «بير تنكري» وهو بالتركية: «الله الواحد».

ويضيف قائلا: «والترك كلهم ينتفون لحاهم إلا أسبلتهم، وربما رأيت الشيخ الهرم منهم وقد نتف لحيته وترك شيئا منها تحت ذقنه وعليه البوستين (المعطف)، فإذا رآه إنسان من بعيد لا يشك في أنه تيس».



قال عن الصقالبة: «وينزل الرجال والنساء إلى النهر فيغتسلون عراة لا يستتر بعضهم من بعض، ولا يزنون بوجه ولا سبب.. ومازلت أجتهد أن يستتر النساء من الرجال في السباحة فما استوى لي ذلك، ويقتلون السارق كما يقتلون الزاني».

ثم زار الروسية (روسيا اليوم)، وقال عن الروس: «وهم أقذر خلق الله، لا يستنجون من غائط ولا بول. ولا يغتسلون من جنابة، ولا يغسلون أيديهم من الطعام، بل هم كالحمير الضالة، يجيئون من بلدهم فيرسون سفنهم بإتل، وهو نهر كبير. ويبنون على شطه بيوتا كبارا من الخشب. ويجتمع في البيت الواحد العشرة والعشرون والأقل والأكثر، ولكل واحد سرير يجلس عليه، ومعهم الجواري الروقة (الجميلات) للتجار، فينكح الواحد جاريته ورفيقه ينظر إليه.. ولا بد لهم في كل يوم من غسل وجوههم ورؤوسهم بأقذر ماء يكون وأطفسه (أنجسه). وذلك أن الجارية توافي كل يوم بالغداة، ومعها قصعة كبيرة فيها ماء، فتدفعه إلى مولاها فيغسل فيها يديه ووجهه وشعر رأسه، فيغسله ويسرحه بالمشط في القصعة ثم يمتخط ويبصق فيها، ولا يدع شيئا من القذر إلا فعله في ذلك الماء. فإذا فرغ مما يحتاج إليه حملت الجارية القصعة إلى الذي جانبه ففعل مثل فعل صاحبه».

ورد ذكر ابن فضلان في عدد من كتب التراث العربي مثل: «آثار البلاد» للقزويني، و«معجم البلدان» لياقوت الحموي، و«خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لسراج الدين بن الوردي. كما تمت إعادة نشر رسالة ابن فضلان مع تحقيقها والتعليق عليها والتقديم لها، أو تأليف كتب مستوحاة من رحلته، إضافة إلى أعمال سينمائية وتلفزيونية وتشكيلية.

مؤلفات حول مخطوطة ابن فضلان

- كتاب بعنوان «رسالة ابن فضلان» - أحمد بن فضلان - حققها وعلق عليها وقدم لها - الدكتور سامي الدهان مطبوعات المجمع العلمي العربي - دمشق، 1959.

- كتاب بعنوان «رسالة ابن فضلان - جمع وترجمة وتقديم الدكتور حيدر محمد غيبة - الشركة العالمية للكتاب ش.م.ل - بيروت - الطبعة الأولى، 1994». حيث يضيف فيها على نسخة الدهان، رواية كريكتشتون «أكلة الموتى» معتبرا إياها الجزء المفقود من المخطوطة.

- كتاب «رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة - أحمد بن فضلان - حرّرها وقدّم لها شاكر لعيبي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ضمن سلسلة ارتياد الآفاق

> **إذا ما استحقت رحلة ابن فضلان التي قام بها العام 921 عناية من طرف الباحثين والمحققين، فلأنها من أولى الرحلات العربية التي وصلت إلينا**



- دار السويدي - أبوظبي - الطبعة الأولى، 2003». اعتمد على نسخة الدهان، وتطرق إلى الخطأ الذي وقع فيه حيدر غيبة في اعتماده على رواية كريكتشتون «أكلة الموتى» لأنه اعتبرها الجزء المفقود من المخطوطة.

- كتاب بعنوان «مغامرات سفير عربي في إسكندنافيا منذ ألف عام» لأحمد عبدالسلام البقالي نشرتها «العبيكان» العام 2003.

- رواية «أكلة الموتى» ميخائيل كريكتشتون (Eaters of the Dead)، وهي أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة. تمت ترجمتها إلى اللغة العربية.

- رواية «شجرة المسرات»، للكاتب الفلسطيني محمد الأسعد، وقد كتب عليها «سيرة ابن فضلان السرية»، وهي سيرة افتراضية خيالية مستوحاة من رحلة ابن فضلان.

صدرت الطبعة الأولى من «رسالة ابن فضلان» بدمشق في العام 1959 عن مجمع اللغة العربية في دمشق، حققها وعلق عليها وقدم لها الدكتور سامي الدهان، وصدرت طبعتها الثانية عن مديرية إحياء التراث العربيّ في وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ السورية في العام 1977. ثم صدرت لها طبعة ثالثة (كتب عليها أنّها الطبعة الثانية!) في العام 1987 عن مكتبة الثقافة العالمية في بيروت. وهي النسخة الأكثر دقة من خلال مقدمته نلمس الجهد الذي قام به للوصول إلى نص الرسالة الموثق من خلال التدقيق والتحقيق في المخطوطات المعتمدة وتحديدا مخطوطة «مشهد»، ومقارنتها ببعض المراجع المطبوعة كمعجم البلدان لياقوت الحموي.

وانبثقت فكرة إخراج هذه الوثيقة التاريخية وتحقيقها - كما ورد في مقدمة الكتاب- بعد زيارة قام بها سامي الدهان في صيف العام 1951 إلى بيت رئيسه في المجمع العلمي العربي محمد كرد علي، فإذا به يدفع إليه مجلة هنغارية، صدرت في بودابست في تلك الآونة، تضم مقالا بالألمانية عن رحلة ابن فضلان كتبها أحد المستشرقين معلقا على ما نشر أو ترجم من الرحلة، يصحح ما يرى من وجوه التصحيح، ويقترح روايات جديدة، مشيرا في ذلك إلى نص الرحلة بالعربية، وقد أثبته في صور شمسية مع المقال.

وباقتراح من الرئيس على العناية برسالة ابن فضلان، وإخراجها كاملة وتحقيقها والتعليق عليها، نظرا إلى أهميتها وحاجة المثقفين العرب إلى قراءتها وفهمها واستخراج العبر منها، لأن الروس أنفسهم عادوا إليها كمرجع ومصدر فقرأوه ودرسوه ونشروا منه، ولايزالون منذ سنين عديدة يعودون إليه في مقالاتهم ودراساتهم.

بيد أن سامي الدهان وجد صعوبة في إخراجها حيث يقول «فلما أقبلت على الصورة الشمسية أقرأها، وأنعم النظر في عباراتها، وقفت طويلا من دون الفهم، وتعثرت طويلا في التخريج، وأدركني بعد الإعادة والتكرار يأس من فهمها ونشرها، وعرفت سبب عزوف الناشرين العرب في تحقيقها، فهي نسخة مفردة وحيدة يتيمة مصحفة أشد التصحيف، مبتورة في كثير من تعابيرها، تغص بأسماء الألبسة والأعلام والأماكن، فكانت كل كلمة من كلماتها موضع الريبة والشك، تحوج للمراجعة والتثبت والتعليق».

وكاد ينصرف عن العناية بها لولا أن أرشده المستشرق نيكيتا أليسيف إلى المصادر الروسية والألمانية، والذي كان نفسه يُعنى بها كرسالة للدكتوراه فانصرف عنها إلى غيرها، وشجعه على المضي في إخراجها، ثم التقى بالمستشرق الإنجليزي دنلوب فحدثه في أمرها، فإذا هو الآخر معني بها فسلمه مقالا نشره في التعليق على بعض عباراتها فيما يخص قبائل الترك فيها.

وفي أمريكا العام 1954 قدم له أستاذ هناك اسمه ريتشارد فراي رسالة له مع أستاذ آخر علق فيها على ما ورد في رسالة ابن فضلان. وفي السنة نفسها سافر إلى الاتحاد السوفييتي ليحصل هناك على نسخة من الرسالة مترجمة إلى الروسية مع التعليقات والصور الشمسية واضحة للرسالة، ليعلق عليها ويقرأ سطورها الغامضة وعباراتها الناقصة، ويقابل ما جاء فيها على ما نقل ياقوت الحموي، وما أورد غيره من الجغرافيين العرب حتى تم له إنجازها وإخراجها.

ويسرد شاكر لعيبي في مقدمة كتابه «رحلة ابن فضلان» تفاصيل الصورة الشمسية التي اعتمدها الدكتور الدهان أصلا للتحقيق في إنجاز رسالة ابن فضلان، «ففي العام 1924 نشر ماركوارت (Markwart) دراسة عن الرحالة في ليبستك، وفي نفس السنة تسلم المعهد الآسيوي للاستشراق في بطرسبورغ ورقتين مصورتين من النسخة الخطية التي اكتشفت في مدينة «مشهد» (طوس) الإيرانية. ووصلت بقية الأوراق مصورة بعد عشر سنوات إلى المعهد. ومنذ ذلك العام نفسه نشر مقال بالروسية في التعريف بالنسخة الخطية المستكشفة في خزانة المخطوطات بمشهد، وفي العام 1926 صدر فهرس هذه الخزانة، وفيه وصف هذه النسخة، تحت رقم 2 «أخبار البلدان» عربي. وقد كتبت المخطوطة بخط النسخ، وفي كل صفحة منها 19 سطرا، وأوراقها 212 ورقة آخرها مبتور».

ويشير شاكر لعيبي إلى أن أول من حقق مخطوطة «مشهد» وعلق عليها وترجمها هو الباحث التركي وليد زكي طوغان الذي قابلها على ما جاء عند ياقوت الحموي، ونشرها بالحروف العربية والترجمة الألمانية العام 1939، ليترجمها في السنة نفسها المستشرق كراتشوفسكي نشر في آخر دراسته صورة فوتوغرافية للرسالة كاملة عن المخطوطة، والتي استند إليها الدكتور الدهان في التحقيق كله.

ويرجع الفضل في لفت انتباه المستشرقين إلى رسالة ابن فضلان إلى النقولات التي قام بها ياقوت الحموي في (معجم البلدان) فاهتموا بها محاولين العثور على نسخة منها، وهو ما توصلوا إليه أخيرا، ويورد السامي الدهان في مقدمة كتابه أن الأوائل من الباحثين جهلوا عن رحلة ابن فضلان كل شيء، وأن الجغرافيين نقلوا عنه من دون أن يشيروا إلى اسمه. فقد قرأ الرسالة منذ القرن الرابع الهجري وما بعده، الإصطخري وابن رسته والمسعودي، ولكنهم لم يثبتوا في كتبهم أنهم نقلوا عنه. وفي القرن السابع الهجري كان ياقوت أول من أشار إلى فضله، واختار فصولا من الرسالة جعلها في كتابه (معجم البلدان)، وهي التي عرفت به في العصر الحديث، حيث يورد في مقدمة «معجم البلدان» قائلا: «وقصة ابن فضلان وإنفاذ المقتدر له إلى بلغار مدونة معروفة مشهورة بأيدي الناس، رأيتها عدة نسخ» وذكره أيضا في مواضع أخرى من الكتاب.

إن عرض ياقوت الحموي فصول ابن فضلان في كتابه جعل المستشرقين يتنبهون إلى رسالته ويسعون جاهدين إلى البحث عنها «فبحثوا عنها في المراجع العربية، ورأوا أن فصولا منها أثبتها ياقوت وحده مشيرا إلى صاحبها، فراحوا منذ أهل القرن

التاسع عشر يعنون بها دراسة وتعليقا وترجمة، فنشر بعضهم العام 1800 ما قاله الجغرافيون العرب عن الروس وفيهم الإدريسي والمسعودي وابن فضلان».

إلا ان شاكر لعيبي ينفي في كتابه أن يكون ياقوت الحموي المصنف الوحيد الذي ينقل عن ابن فضلان، وإنما القزويني هو الآخر نقل واستشهد بابن فضلان، إذ يقول: «على أننا اكتشفنا أن ياقوت ليس الوحيد الذي يعترف بنقله واستشهاده بابن فضلان، القزويني يفعل في كتابه "آثار البلاد وإخبار العباد» وفي ثلاثة مواضع من كتابه:

1 - «قال ابن فضلان في رسالته: رأيت جيحون وقد جمد سبعة عشر شبرا، والله أعلم بصحته».

2 - «حكى أحمد بن فضلان رسول المقتدر بالله إلى ملك الصقالبة».

3 - «حكى احمد بن فضلان لما أرسله المقتدر بالله إلى ملك الصقالبة».

رغم أن ياقوت توفي في العام 1228 بينما توفي القزويني في العام 1261 أي أن بينهما 33 عاما، يجيب شاكر لعيبي قائلا «يسبق إذن ياقوت الحموي القزويني ببضع سنوات، هل يجوز أن يكون القزويني قد نقل عن المقاطع المتعلقة بابن فضلان؟ أشك في ذلك بعمق، لأنه من غير المستبعد البتة (بل من المؤكد) أن تكون نسخة من كتاب ابن فضلان قد وقعت بين يديه هو نفسه، وذلك لطبيعة إشاراته الصريحة المشار إليها لرسالة ابن فضلان، إضافة إلى أن معاصرته لمؤلف آخر يشتغل مثله على المادة والمعلومات المتوافرة نفسها في عصريهما، لا تنفي وقوع نسخة من الرسالة بين يديه، وعلى أي حال فنحن أمام واقعة جديدة. ربما فاتت على من عالج ابن فضلان ودرسه، وهي أن القزويني، وليس ياقوت وحده، من يستخدمه بصراحة، مرجعا من مراجعه ويسميه باسمه ويعترف بنقله عنه».

وبغض النظر عن المراحل التي قطعتها هذه المخطوطة، تعتبر رسالة ابن فضلان وثيقة تاريخية مهمة اتخذها الباحثون والجغرافيون والمستشرقون مرجعا أساسيا لدراساتهم وأبحاثهم، فقاموا بترجمتها واهتموا بدراستها دراسة وافية، وعلقوا عليها، حيث بدأ اعتمادهم على المصادر العربية في اهتمامهم بالروس والبلغار منذ العام 1800 انطلاقا مما نشره الإدريسي والمسعودي وعبر ما نقله ياقوت الحموي عن ابن فضلان قبل ظهور نسخة «مشهد» التي كانت مجهولة. وتطرق سامي الدهان في كتابه إلى مجموعة منهم نشروا فصولا منها في دراساتهم.

ففي العام 1814 جمع المستشرق راسموسن (Rassmussen) مقاطع من هذه الفصول وترجمها إلى الروسية، وبعد أربع سنوات نقلها عنه إلى الإنجليزية نيكلسون.

في العام 1819 جمع المستشرق الألماني فرهن (Fraehen) مخطوطات ياقوت واستخرج منها ما نقله عن ابن فضلان، ونشرها تباعا العام 1822 الفصل الخاص بالخزر إلى اللاتينية، ومعه ما قاله ابن حوقل فيهم.

في العام 1823 نشر الفصل الخاص بالروس إلى الألمانية، في مؤلف بلغ 268 صفحة من الحجم الكبير، علما بأن الفصل في رسالة ابن فضلان لا يتجاوز عشر صفحات. في نفس السنة نشر فرهن الفصل الخاص بالبلغار ونهر الفولغا (إتل) في منشورات الجمعية الآسيوية (سان بطرسبيرغ).

في العام 1863 نشر وستنفلد، عن الرحلات عند ياقوت وفيها رحلة ابن فضلان، دراسة بالألمانية.

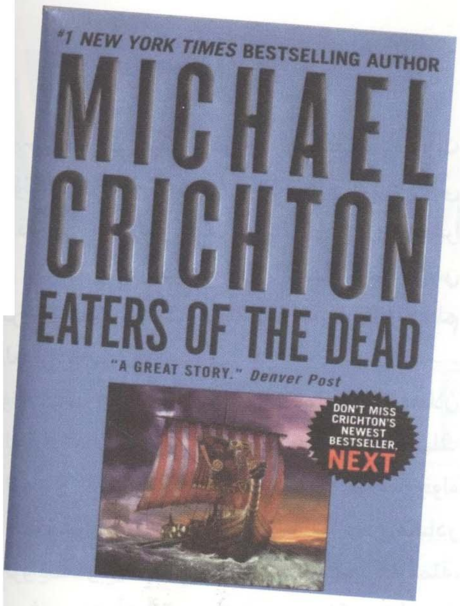
في العام 1899 نشر فستبرغ (Festberg) دراسة عن ابن فضلان.

في العام 1902 نشر المستشرق فون روزن (Von Rosen) مقالا بالروسية عن ابن فضلان، وأوصافه لإتل وخوارزم والروسية (روسيا).

وكتب المستشرق التشيكي دفوراك (Dvorak) العام 1911 دراسة عن رحلة ابن فضلان نشرها في براغ. وبعد عامين نشر برتولد (Berthold) دراسة بالروسية عن رحلات العرب إلى بلاد روسية.

بعد ظهور مخطوطة ابن فضلان انهمك المستشرقون على دراستها والتعريف بها وترجمتها والتعليق عليها مثل العالم التركي زكي وليدي طوغان، وأعقبتها مقالات ودراسات في الصحف الغربية كالدراسة التي قام بها المستشرق الروسي كراتشوفسكي، حيث كتب مقدمة عن الرحلة وصاحبها في 55 صفحة، تلتها ترجمة الرسالة إلى الروسية في 120 صفحة، وأعقبتها الملاحق والفهارس، ونشرت في آخرها صورة فوتوغرافية للرسالة كلها عن مخطوطة «مشهد». وترجمها إلى الفارسية أبو الفضل الطباطبائي في العام 1966، وتولى طباعتها مركز الثقافة الإيرانية.

لم يحظ ابن فضلان بالعناية اللازمة من طرف الباحثين العرب، وحسب سامي الدهان، فإن رسالة ابن فضلان طبعت مرة واحدة بالحروف العربية على يد زكي وليدي طوغان مع الترجمة والتعليق ونشرت صورها الشمسية مرات، وصدرت عنها دراسات ومقالات بالألمانية والروسية والإنجليزية، وهذه الطبعة والصور والدراسات هي في الغالب مفقودة في خزائننا العربية العامة، وبذلك «أصاب ابن فضلان ظلم كثير في الأقطار العربية فلم ينهض له ناشر أو محقق يجمع شتات التعليقات والمعلومات».



رواية «أكلة الموتى»

رواية «أكلة الموتى» كتبها الروائي الأمريكي مايكل كريتشتون (2008/1942) العام 1976 مقتبسة من رسالة ابن فضلان، ويشير في التذييل إلى أن الفصول الثلاثة الأولى هي إعادة سرد الأحداث التي عاشها ابن فضلان في رحلته انطلاقا مما دونه في مخطوطته. وقد وزعت بشكل مكثف في أمريكا وأوروبا وكانت أكثر الكتب مبيعا. وعن اقتباس مادة تاريخية من التراث العربي «كان الأولى بأولئك الذين لا يملون الحديث عن ذخائر التراث العربي، أن يقوموا بجهد مشابه لما قام به الكاتب الأمريكي مايكل كريتشتون، ويقدمون التراث في ثوب جديد وصياغة معاصرة.. فمازالت كتابة الرحالة العرب تبحث عمن يقدمها، وهي تكاد تكون المراجع

صدرت الطبعة الأولى من «رسالة ابن فضلان» بدمشق في العام 1959 عن مجمع اللغة العربية في دمشق، حققها وعلق عليها وقدم لها الدكتور سامي الدهان



الوحيدة التي تنقل القرون الوسطى، ومازالت مؤلفات الرحالة العرب عيون العالم المعاصر على هذه المرحلة التاريخية، عندما كان العلم مزدهرا في بلادنا، وهذا ما دفع إمام المستشرقين الروس كراتشوفسكي إلى القول: إنه لولا العرب لما قام علم الجغرافيا».

وتختلف قصة الرواية عن مغامرة ابن فضلان الحقيقية، لكنها ترتكز على شخصيته وعلى المسلك الجغرافي الذي سلكه. وأضفى عليها الكاتب أجواء الأصالة، وأضاف بعض التعليقات عن مصادر الرواية، وبيّن أن الرواية لم تكن مضجرة ومملة، حيث سبق أن ألقى صديق حميم لكريتشتون في محاضرة عن «الأدب الممل» في إطار الجدال المثار حول البيبولف بأنها رواية غير مثيرة.

ويعتبر كريتشتون من أشهر كتاب الخيال العلمي كما قام بإخراج وإنتاج بعض الأفلام التي كتب هو قصتها، و بيع من كتبه أكثر من 150 مليون نسخة حول العالم.

فيلم «المحارب الثالث عشر»

كما حظيت رحلة ابن فضلان باهتمام السينما العالمية التي حولت رواية «أكلة الموتى» إلى فيلم سينمائي بعنوان «المحارب الثالث عشر» (The 13th Warrior) تم إنتاجه العام 1999، من إخراج جون ماك تيرنان (John McTiernan) ومن بطولة أنطونيو بانديراس في دور ابن فضلان، وفلاديمير كوليتش (Vladimir Kulich) في دور بيلويف، وعمر الشريف. ولاقى الفيلم صعوبة كبيرة في إنتاجه تمثلت في تحقيق مناخ تاريخي واقعي يحاكي تلك الفترة، هذا إلى جانب اللغات التي استعملت في الحوار إلى جانب اللغة الأصلية للفيلم وهي الإنجليزية، إضافة إلى النرويجية، والعربية، والدنماركية، واللاتينية، واليونانية، والسويدية. وبلغت عائدات الفيلم حوالي 62 مليون دولار في جميع أنحاء العالم، في حين أن الميزانية التي كلفها إنتاجه فكانت أكثر من 80 مليون دولار.

وبعد خروج الفيلم إلى دور العرض تفاجأ الجمهور العربي من كون الفيلم أمريكيا، لكنه يتحدث عن مغامرة رحالة عربي يكاد لا يعرفه أحد. خصوصا أن الممثل الأمريكي أنطونيو بانديراس جسد شخصية ابن فضلان بشكل جيد، يوحي بذكاء وفطنة هذا الأخير وسرعة بديهته، وسعة اطلاعه، وتعدد مشارب معرفته، حيث استطاع أن يتعلم لغة الفايكنغ بسهولة، ويندمج في وسطهم بسرعة، ويكسب ودهم ويثير إعجابهم رغم الاختلاف الكبير بين الثقافتين. وكان الفيلم أكبر دافع للمثقف العربي كي يبحث عن حقيقة شخصية ابن فضلان ودور رسالته في توثيق مرحلة مهمة من تاريخ مجموعة من البلدان، أثارت اهتمام الغرب

حظيت رحلة ابن فضلان باهتمام السينما العالمية التي حولت رواية «أكلة الموتى» إلى فيلم سينمائي بعنوان «المحارب الثالث عشر»

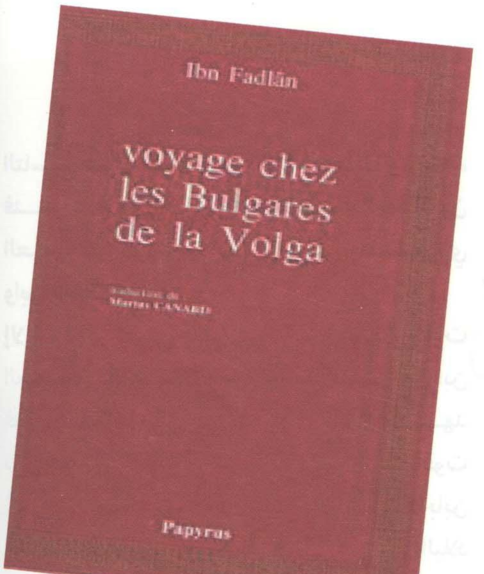
كي ينهلوا من هذه المخطوطة التاريخية ويقوم المستشرقون بدراستها والاعتماد عليها.

تبدأ قصة الفيلم بعد وصول ابن فضلان رفقة الوفد المرافق له إلى إحدى قبائل الفايكنغ، فتستنجد قبيلة أخرى بالقبيلة التي يقيم فيها ابن فضلان لإنقاذها من مخلوقات غريبة تركب الخيول، وتأكل لحوم البشر. يستشير رئيس القبيلة إحدى العرافات التي تنصحه بإرسال ثلاثة عشر محاربا شريطة أن يكون المحارب الثالث عشر من غير الفايكنغ، فيقع الاختيار على ابن فضلان لكونه غريبا بينهم.

بعد وصولهم إلى القبيلة التي استنجدت بهم يكتشفون هول الفاجعة فينشئون في البداية حاجزا دفاعيا، وبعد هجوم مباغت ذات ليلة ينشب عراك مع المخلوقات العجيبة، لكنهم سرعان ما يكتشفون أنهم بشر عاديون يلبسون جلود الحيوانات ويعتمرون جماجم الدببة لإثارة الرعب في سكان القبيلة. ويرسم ابن فضلان خطة جريئة للهجوم عليهم في وكرهم وسط الكهوف فيقضي عليهم رفقة المحاربين الفايكنغ.

مسلسل سقف العالم

بعد ثمانية أعوام من إنتاج فيلم «المحارب الثالث عشر» تم إنتاج مسلسل سوري بعنوان «سقف العالم» من إخراج نجدة إسماعيل أنزور، وكتبه حسن م. يوسف، وهو الآخر مستوحى من رحلة ابن فضلان معتمدا المخرج على أحداث رواية مايكل كريتشتون، وسقف العالم هو إشارة إلى الشمال الإسكندنافي ويتألف من 30 حلقة. وقد كانت فكرة إنتاج هذا العمل كرد حضاري لتطاول الغرب على مقدسات المسلمين تمثلت في نشر رسوم مسيئة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم. وهو رد على المتطاولين من الدنماركيين، بلغة الفن الراقي والمتحضر، كي تذكرهم كيف كانوا وكيف كانت حياتهم البدائية الأقرب إلى الهمجية، وذلك من خلال عرض تفاصيل مغامرة ابن فضلان ورصده طريقة عيشهم وتفاصيل حياتهم اليومية،



وكان شاهدا على مجتمع الشماليين البدائيين قبل ألف عام مقارنة مع العرب المسلمين المتحضرين.

اعتمد المخرج بداية كل حلقة أن يدرج أقوال بعض الزعماء والمفكرين والأدباء العالميين عن عبقرية الرسول الكريم ويمجدون صفاته أمثال: جورج برناردشو، والمهاتما غاندي، وجواهر لال نهرو، والروائي الأمريكي واشنطن إيرفينغ، والطبيب البريطاني جون وليام دريبر، والمستشرق النمساوي شبرك، والروائية الإنجليزية جاين أوستن، الكولونيل الإيطالي ليبرتيني، والمستشرق الفرنسي إدوار مونته، والمستشرق الألماني برتلي سانت هيلر.

وفي بداية الحلقة الأولى اقتطف فقرتين من نص نثري نادر للشاعر صاحب الأصل الأرستقراطي النبيل ألفونس دي لامارتين يمدح فيه الرسول صلى الله عليه وسلم ويمجد صفاته وشمائله، وهو كالتالي: «فإذا كان سمو المقصد، وضعف الوسائل، وضخامة النتائج، هي السمات الثلاث لعبقرية الرجال، فمن ذا الذي يتجاسر أن يقارن محمدا بأي عظيم من عظماء التاريخ؟ إنه المجاهد، فاتح مغلق أبواب الفكر، باني صرح عقيدة قوامها العقل، وطريق عبادة مجردة من الصور والأشكال، مؤسس عشرين دولة ثابتة على الأرض، ودعائم دولة روحية فرعها في السماء، هذا هو محمد، فبكل المقاييس التي نزن بها عظمة الإنسان، فمن ذا الذي يكون أعظم منه؟».

ساهم في هذا العمل مجموعة من أكفأ الممثلين العرب أمثال: قيس الشيخ نجيب الذي أدى دور ابن فضلان، وسولاف فواخرجي في دور نارا والدته، ومنى واصف وغسان مسعود وبيير داغر و جهاد الأندري، والفنان الليبي عيسي بلقاسم، وأمل عرفة وعبدالمنعم عمايري، ورانيا الأحمد، وجيني إسبر وغيرهم.

لوحة فنية

وهناك لوحة للفنان الروسي هنريك سيميرادسكي (Henryk Siemiradzki) استوحاها من رحلة ابن فضلان توجد في متاحف الروس في لينينغراد.

بدأت بفيلم أنشودة الفؤاد وطوّرها عبدالوهاب وأم كلثوم وتربع على عرشها العندليب

رحلة الأغنية في السينما العربية

كانت الأغنية العربية، قبل ظهور السينما، تجد منافذها للوصول إلى الجمهور، عبر وسائل أساسية، الحفلة التي تنظمها عوامل طقوس الحياة الاجتماعية، فتحقق اجتماع متذوقي الفن، تقدم فيه الأغنية مباشرة أمام الناس، والأسطوانة حيث الاستماع عبر صندوق السمع في البيت الهادئ، مع العائلة، والمسرح الغنائي، الذي يجتذب المشاهد للفرجة المسرحية، حيث يتداخل الحدث مع جمال الصوت، وجمال الألحان، وقد أثرت كل وسيلة من هذه الوسائل في تقدم الغناء العربي بشكل مختلف، لكنها لم تستطع، تقديم الوضع الأمثل في لحظة واحدة، فالأسطوانة تنقل الصوت عبر الحدود والدول، لكنها لا تنقل صورة المبدع، أما الحفلة فهي أغنية المسرح الغنائي، تقدم المبدع أمام الجمهور، لكنه مضطر للسفر والترحال من بلد لآخر، لتقديم أغانيه، وكان لنجاح السينما في التحول من الصامتة إلى الناطقة، في أكتوبر من العام 1927م، بظهور أول فيلم غنائي ناطق وهو مغني الجاز، الذي أنتجته شركة إخوان وارنر، بمنزلة لحظة الميلاد للأغنية السينمائية، ففي هذا الفيلم تكلم قليلا المغني الأمريكي آل جولسون «بادئا بهذه العبارة» هو أنتم لسة سمعتم حاجة، وغنى كثيرا مستهلا بأغنية تناسب ميلاد السينما الناطقة، ومنذ ذلك التاريخ عرفت الموسيقي والغناء طريقهما، إلى عالم السينما، الأمر الذي دفع بالعديد من نجوم هوليوود في ذلك العهد إلى الاندفاع نحو تلقي دروس في الغناء والرقص، ابتغاء دور ولو صغير فيما هو آت من أفلام قوامها في كل لقطة من اللقطات الرقص والغناء، فضلا عن الكلام.



خلف أبو زيد
كاتب - مصر

وما هي إلا سنوات قلائل، حتى ظهر أول فيلم غنائي عربي، وهو فيلم أنشودة الفؤاد، وذلك في العام 1932م، وقد قام بالتمثيل في هذا الفيلم جورج أبيض، وعبدالرحمن رشدي، وزكريا أحمد، والمطربة نادرة، وأخرجه ماريو فولبي، حيث غنت في هذا الفيلم، المطربة نادرة أربع أغنيات، لحنها كل من رياض السنباطي، ومحمد القصبجي، فكان ذلك إيذانا بانتهاء عصر المسرح الغنائي في مصر، وبزوغ فجر الفيلم الغنائي، والتي انتزعت السينما بظهوره جمهور المسرح، إلى غير رجعة.



أم كلثوم



نادرة بطلة فيلم «أنشودة الفؤاد» 1932

عبد الوهاب وأم كلثوم

ولم يمض سوى عام واحد على ظهور فيلم أنشودة الفؤاد، حتى وجدنا عبدالوهاب يتألق في فيلم الوردة البيضاء، وذلك في عام 1933م، حيث قدم في هذا الفيلم ثماني أغنيات، خمس منها للشاعرين المصريين أحمد شوقي، وأحمد رامي، وأغنية واحدة للشاعر اللبناني بشارة الخوري، والتي حملت عنوان جفنه علم الغزل، والتي أصبحت من أشهر تراث عبد الوهاب الغنائي، ثم توالت أفلام عبد الوهاب الغنائية، «دموع الحب» 1935م، «يحيا الحب» عام 1937م، «يوم سعيد» 1939م، «ممنوع الحب» عام 1943م، «رصاصة في القلب» عام 1944م، «لست ملاكا» عام 1946م، وفي نفس التوقيت قدمت سيدة الغناء العربي أم كلثوم فيلمها الغنائي الأول «وداد» وذلك في العام 1935م، حيث غنت فيه تسع أغنيات، من ألحان القصبجي والسنباطي وزكريا أحمد، ثم أعقبتها بأفلام «نشيد الأمل» في العام 1937م، و«دنانير» في العام 1939م، و«عايدة» عام 1942م، «سلامة» عام 1944م، ثم أخيرا فيلم «فاطمة» عام 1947م.

نجوم لمعوا ثم انطفأوا

وخلال هذه الفترة أيضا ظهر نجوم للفيلم الغنائي والأغنية السينمائية لمعوا، في مجال الأغنية السينمائية، ثم أفل نجمهم فجأة، منهم فوزي منيب، الذي قام في العام 1936م، ببطولة فيلم الأبيض والأسود، حيث غنى فيه أربع أغنيات، لحنها محمود الشريف، والفنان يوسف حسني في فيلم «مبروك» عام 1937م غنى من ألحان زكريا أحمد، وكلمات بديع خيري، كما قدمت الفنانة الشامية بديعة مصابني المشهورة كراقصة، فيلم «الحل الأخير»، وأدت فيه ثلاث أغنيات لحنها فريد غصن، وكتبها كل من أبو السعود الإبياري، وبديع خيري، ومن المطربات غير المشهورات المطربة، ملك الملقبة بمطربة العواطف، التي غنت في فيلم العودة إلى الريف، خمس أغنيات لحنها كل من غصن والسنباطي، وكتبها مأمون الشناوي، ويوسف بدروس، إضافة إلى تلحينها وغنائها موالا من تأليف كامل الشناوي أيضا.

لم يمض سوى عام واحد على ظهور فيلم أنشودة الفؤاد، حتى وجدنا عبدالوهاب يتألق في فيلم الوردة البيضاء

لبنان تثري الأغنية السينمائية

بدأ المنتجون يبحثون عن أصوات جديدة لدخولها لعالم السينما، وكان لبنان هو المكان المفضل لاكتشاف الأصوات والمواهب الجديدة، وأظهرها في عالم السينما، وبدأت هذه الاكتشافات بظهور أسمهان وشقيقها فريد الأطرش، وانضمامهما لنجوم الأغنية السينمائية، حيث ظهرا معا في فيلم انتصار الشباب في العام 1941م، والذي حقق نجاحا كبيرا، وغنت أسمهان في هذا الفيلم، عددا من الأغنيات، لحن شقيقها فريد الأطرش أربع أغنيات، من كلمات بيرم التونسي، وأحمد رامي، ثم فيما بعد في فيلم «غرام وانتقام» عام 1944، والذي عرض بعد وفاتها، ولحن أغاني الفيلم كل من فريد الأطرش والقصبجي والسنباطي، ومن النجمات اللبنانيات التي أثرت الأغنية السينمائية المطربة اللبنانية «ألكسندرا جورج»، والتي اكتشفها الفنان يوسف وهبي وأطلق عليها اسم نور الهدي، وأسند إليها بطولة الفيلم الغنائي «جوهرة» الذي عرض في العام 1943م، وكان لنجاح نور الهدى في مصر دافعا لهجرة واسعة للمطربات والمطربين من بيروت إلى القاهرة، فجاءت جانيت فبغاني التي احتضنتها المنتجة آسيا داغر، وسمتها صباح، ونجحت صباح، وأصبحت علامة بارزة في مجال الأغنية السينمائية، ومنافسة قوية لكل من نور الهدى وليلى مراد ورجاء عبده.

العندليب يتربع على عرش الأغنية السينمائية

ثم كان لسطوع نجم الفنان عبدالحليم حافظ في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، أثر كبير في إثراء الأغنية السينمائية، التي تربع على عرشها عن جدارة، لما حمل صوته من جاذبية خاصة، وسحر عجيب، جعله محط أنظار وتنافس منتجي الفيلم الغنائي في مصر، وخلال 16 فيلما غنائيا، أثرى بها العندليب شاشة السينما العربية، بداية بأفلام «لحن الوفاء، أيامنا الحلوة، ليالي الحب، أيام وليالي»، والتي ظهرت جميعها في العام 1955م، وحتى فيلمه الأخير «أبي فوق الشجرة»، الذي عرض في العام 1969م، والعندليب أثرى الفيلم الغنائي بعشرات الأغنيات، التي مثلت بصمة واضحة في مسيرة الأغنية السينمائية العربية، والتي مازالت إلى اليوم عالقة في أسماع الملايين من مختلف الأجيال، لما حملته من جمال الصوت وسمو المعنى.



فريد الأطرش وأسمهان

ثنائيات الأغنية السينمائية

كانت الأغنية السينمائية في بدايتها تقدم في الفيلم لخدمة صوت واحد، من أهل الغناء والطرب، ثم عرفت السينما ثنايات يشارك فيها ثنائي غنائي مطرب ومطربة، يشكلان معا ما عرف بالدويتو الغنائي، وهو عبارة عن محاورة غنائية، وتواصل بين طرفين متناغمين - متوافقين متكاملين صوتا وأداء، ويتناول الثنائي غناء وتوظيف موضوعات عاطفية ودرامية عدة منها، الغزل أو العتاب

أو الشكوى أو الشجون والذكريات أو حكايات الحب والوداد، أو موضوعات معنوية واجتماعية أخرى، وهذا الحوار الغنائي يتضمن فقرات متبادلة وأسئلة وأجوبة، أخذا وردا وهي بذلك النمط الفني، تجذب اهتمام الجمهور المتلقي وتشد انتباهه، ليرهف لها آذانه، وقد بدأ هذه الثنائيات الغنائية السينمائية عبدالوهاب في فيلم «دموع الحب» مع المطربة نجاة علي، ثم مع المطربة ليلى مراد في «فيلم يحيا الحب»، والمطربة رجاء عبده في فيلم «ممنوع الحب»، كما شاركت سيدة الغناء العربي أم كلثوم المطرب إبراهيم حمودة، في فيلم «عايدة»، والذي كان سبب شهرته في عالم الغناء والطرب بعد ذلك، ثم كان لظهور الثنائي الفني الموسيقار فريد الأطرش، وشقيقته المطربة أسمهان في فيلم «انتصار الشباب»، مما كان له صدى كبير، وتأثير واضح في المسار الغنائي العربي، ومهد الطريق لظهور العديد من الثنائيات لاحقا، فقد ظهرت المطربة شادية، التي تعد من أشهر المطربات التي أثرت الأغنية السينمائية، من خلال أكثر من مائة فيلم، حيث شدت مع العندليب الأسمر عبدالحليم حافظ في أفلام «لحن الوفاء» في العام 1955م، وغنت معه هذه الأغنية الشهيرة «تعالى أقولك» ثم في فيلم «دليلة» في العام 1956م، وفيلم «معبودة الجماهير» في العام 1967، حيث قدما معا، هذه الأغنية «حاجة غريبة» وكذلك المطرب محمد فوزي في العديد من أفلامه السينمائية مع المغنيات ليلى مراد، وصباح، ونور الهدي، ونازك، وأيضا فريد الأطرش مع شادية وصباح، والذي كان اهتمامه الكبير في أفلامه بالاستعراضات، التي يكاد الغناء فيها يكون جزءا من الرقص، ويكاد الرقص يكون جزءا من الغناء.





مراحل تطور الأغنية السينمائية

وقد مرت الأغنية السينمائية خلال رحلتها بمرحلتين، المرحلة الأولى في تطويرها، كانت على يد عبدالوهاب، الذي قام خلالها باستبدال التخت الشرقي، بفرقة موسيقية كبيرة تضم العديد من الآلات الأوركسترالية، كما أدخل على بعض الأغاني التوزيع الهارموني، حيث خرجت الموسيقى التصويرية، كافتتاحية للفيلم ومصاحبة لبعض المشاهد الدرامية. كما استغل عبدالوهاب السينما في تصغير حجم الأغنية، وتخفيف ألحانها، بحيث ترددها الجماهير بلا عناء، كما أدخل الإيقاعات الراقصة المأخوذة من الموسيقى الغربية، وبنى عليها بعض أغانيه، كي تتماشى مع أحداث الفيلم وابتعد عن القوالب الغنائية التقليدية، باستثناء الموال والقصيدة حفاظا على هوية الموسيقى العربية.

المرحلة الثانية من التطوير، كانت بسبب طول الأغنية، أو سرعتها أو تنوع أجوائها اللحنية، كان لا بد من اللجوء إلى تغير المواقع عبر حالات عديدة.

- وجود مستمعين يتابعون الأغنية من موقع آخر مجاور مثل في أفلام، نشيد الأمل، وانتصار الشباب، لأحمد بدرخان، وبسبب نص الأغنية الذي يتطلب تنوع المواقع كاستعراض «بساط الريح» لفريد الأطرش.

- تصوير المغني ضمن سيارة، تتجول وتتحرك، كأغنية «أمرك يا سيدي»، لعبدالحليم حافظ، والأوتوموبيل نور الهدي، أو على طريق العودة إلى البيت كأغنية «أحبك» لعبدالحليم حافظ.

- تغيير المواقع، لأن الأغنية تتطلب جوا بين لحنين مختلفين، مثل بياع الخواتم بين فيروز ونصري شمس الدين، أو لأنها حوارية على الهاتف بين متحدثين.

- نقل الزوايا بسرعة بسبب سرعة الإيقاع، وطول الأغنية، كاستعراض «دقوا الشماسي» لعبدالحليم حافظ، في فيلم «أبي فوق الشجرة»، ولكن هذا لم يكن إلا حين يلزم الأمر.

السنوات الأخيرة

توالت الأفلام الغنائية لكبار المطربين والمطربات في أجيال متعاقبة، فلمعت أسماء مثل سعد عبدالوهاب - كمال حسني - عادل مأمون - محرم فؤاد - ماهر العطار، ومن المطربات هدى سلطان - سعاد محمد، أحلام - سعاد مكاوي - أحلام - حورية حسن - وردة الجزائرية، فايزة أحمد، ونجاة الصغيرة، وبعد هذه السنوات الطويلة من ازدهار الفيلم الغنائي، والأغنية السينمائية، إلا أنها تحولت في السنوات الأخيرة من الفيلم الغنائي إلى أغنية خفيفة، أقرب للمونولوج تؤدى من فنانين وفنانات يتمتعون بخفة الظل أكثر منها بجمال الصوت، وقد برعت في هذا اللون الفنانة الراحلة سعاد حسني، التي تمتعت بكفاءتها في التمثيل، وحضورها وخفة ظلها.

أخيرا: وفي النهاية نقول، إن الأغنية السينمائية، قد أثرت التراث السينمائي العربي، فكما أن السينما ساهمت في تطور الغناء العربي، بما يناسب اللغة السينمائية، واحتفظت لنا بصور كبار المطربين والمطربات في مراحل حياتهم الفنية، فكلا الفنين ساعد الآخر، وساهم في ثرائه، لأن التفاعل بين الأغنية والصورة السينمائية، كان غنيا ومقنعا، ابتداء من المراحل الأولى لظهور الأغنية على شاشة السينما.



مرت بست مراحل منذ العام 1956 وحتى الآن

سيرورة إدماج التربية الموسيقية في المغرب

التربية الموسيقية مادة دراسية تمكنت العديد من الدول العربية من إدماجها في منظوماتها التربوية، من بين هذه الدول مصر وتونس وسورية والأردن والكويت والإمارات العربية المتحدة... ولاتزال هذه المادة بالمغرب في طور الإدماج. ويتمثل هاجس هذه المساهمة في اقتفاء سيرورة إدماجها بالمغرب، لتحديد الإنجازات الأكيدة في هذا المجال، وتعرف العثرات من أجل رسم معالم واضحة لآفاق عملية تعميم وإرساء هذه المادة الدراسية الفنية في مختلف الأسلاك، من التعليم الأولي إلى التعليم العالي. وقد ارتأينا التمييز بين لحظتين كُبرَيَيْن : لحظة ما قبل الإدماج، تقع قبل سنة 1995. ولحظة الإدماج تبدأ بالسنة نفسها (1995)، ولاتزال ممتدة إلى حين الانتهاء من عملية تعميمها وترسيخها في جميع أسلاك المدرسة العمومية.

لا يمكن اعتبار هذا التقسيم لمراحل ظهور وإدماج التربية الموسيقية في المنظومة التربوية بالمغرب تقسيما صارما ونهائيا، بل هو تقسيم إجرائي تقتضيه الضرورة المنهجية للتمييز بين فترات في هذه السيرورة التي تتمتع فيها كل فترة بنوع من الاستقلال النسبي؛ لوجود سياق معين وخصائص محددة في كل مرحلة، مع التداخل الأكيد بين مرحلة وأخرى، وامتداد سمات ما إلى مراحل لاحقة.

عبدالقهار الحجّاري
باحث في التربية وعلم الموسيقى - المغرب

1- مرحلة ما قبل الإدماج (1995 - 1956)

وجد نوعان من التعليم في المغرب على عهد الاستعمار الفرنسي- الإسباني، تعليم تقليدي وتعليم عصري. وكان التعليم التقليدي دينيا بدرجة أساس، تمثل في حلقات المدارسة في بعض الجوامع التي كانت تجمع بين الوظيفة التعبدية والوظيفة العلمية، وفي الكتاتيب القرآنية بشكل خاص. وكانت لهذا التعليم في المدن الكبرى فرادته؛ إذ كانت تدرس فيه - أحيانا - متون وأراجيز في الفقه والتوحيد والنحو والصرف إلى جانب تحفيظ القرآن الكريم.

واكتسحت الأناشيد الوطنية التعليم التقليدي مع مطلع الخمسينيات التي عرفت منعطفا عصيبا وتطورا نوعيا في تاريخ الحركة الوطنية. تمثل في شراسة القمع والممارسات الاستعمارية؛ مما أجج تصاعد المقاومة المسلحة، في ظل تنامي الوعي الوطني والمطالبة بالاستقلال التي أطرها العمل السياسي المتوج بعريضة الاستقلال، وثورة الملك والشعب التي عكست إجماع الأمة المغربية، شعبيا ورسميا، على مطلب الانعتاق من قبضة المستعمر الغاشم. وتأججت الأوضاع، خاصة إثر نفي ملك البلاد جلالة المغفور له محمد الخامس من طرف السلطات الاستعمارية، بعد موقفه المؤيد للحركة الوطنية ومطلب الاستقلال، وما تلا ذلك من تأجيج النضال الوطني. فأصبح فضاء الكتاب ينشر بين رواده دفء الهوية الوطنية والروح القومية، من خلال تربية موسيقية ضمنية، قامت بدرجة أساسية على الأناشيد الوطنية التي ساهمت في إذكاء الحماس الوطني وشاركت في نشرها جمعيات الشباب والكشفية، وكان المحتل يواجهها بقمع لا هوادة فيه. ومن الأناشيد الشهيرة في تلك الفترة «مغربنا وطننا» «نشيد الجيش» «نداء الوطن».

أما التعليم العصري فقد تمثل في المدارس الفرنسية التي كانت تدرس بها مادة التربية الموسيقية، علاوة على التعليم الموسيقي المتخصص في المعاهد الموسيقية التي أحدثها الاستعمار، ومنها المعاهد البلدية في كبريات المدن المغربية، وكانت مقصورة على أبناء المغرب الفرنسيين، وقلما يسمح للمغاربة بولوجها. وكان التعليم الموسيقي بالمدارس الفرنسية يشمل مواد التكوين الموسيقي، من قراءة صولفائية وإملاء ونظريات، إلى جانب مادة تاريخ الموسيقى، وحلقات الاستماع والتحليل، وحصص الغناء الكلاسيكي، ودروس العزف على آلات الأوركسترا بأنواعها الآلية، ومجموعات صوتية كانت تتشكل من طلبة قسم الغناء، وكان في المعهد أوركسترا سيمفوني قوامه الأساتذة وبعض الطلبة المتفوقين في العزف.

وعلاوة على المدارس الفرنسية، كانت في المغرب مدارس حرة تستقبل أبناء الأعيان المسلمين، وكانت تقترب مناهجها كثيرا من مناهج المدارس الفرنسية. وفي بداية الاستقلال عرفت كثير من المدارس بالمغرب مادة التربية الموسيقية. غير أن مشكل الخصاص في الأساتذة جعل المسؤولين على التعليم آنذاك يستبعدون هذه المادة من البرنامج الدراسي، خاصة مع هيمنة الطابع التقليدي للثقافة على هندسة البرامج والمناهج واعتبار التربية الموسيقية «مادة تكميلية»، وأنها قد تصرف التلاميذ عن الجد والتحصيل. بالإضافة إلى العامل السياسي؛ فقد قامت وزارة التربية الوطنية بإنهاء عمل كثير من الأساتذة المصريين بالمغرب،

إثر حرب 1963 بين المغرب والجزائر، حيث وقفت مصر إلى جانب الجزائر ضد المغرب. وكان هؤلاء يدرسون مختلف المواد الدراسية من بينها التربية الموسيقية. فأعطت الدولة الأهمية الأولى للمواد الأساسية، وأهملت المواد «الثانوية» ومنها التربية الموسيقية.

2- مرحلة التأسيس وبداية الإدماج 1995 - 1999

شرعت وزارة التربية الوطنية في إدماج هذه المادة في النظام التربوي بالمغرب سنة 1995. وسعت إلى توفير الشروط الملائمة والوسائل اللازمة لضمان أقصى ما يمكن من الفعالية في تدريس هذه المادة الجديدة. وذلك في إطار شراكة تربوية مع «المصلحة الثقافية» التابعة للسفارة الفرنسية بالمغرب و«الحركة الدولية لتنمية الغناء الجماعي» (lanoitanretnI eioj ruœc à tnemevuoM el). وأثمرت هذه الشراكة تأليف «صول فا » سنة 1999، وهو أول كتاب للتربية الموسيقية، بادر إلى تأليفه يونس الشامي المنسق المركزي لمادة التربية الموسيقية آنذاك والأستاذ مارسيل كورنيلو. وكانت السياسة التي انتهجتها الوزارة لبلوغ هذه الغاية ترمي إلى تحقيق هدفين اثنين:

ضمان تكوين تربوي متين للأطر التربوية المشرفة على تدريس التربية الموسيقية، يعززه تكوين مستمر يواكب المستجدات الحثيثة لمناهج تعليمها.

إمداد هذه الأطر بالمعينات التعليمية التي من شأنها أن تسهل عليهم إنجاز مهمتهم الصعبة وتساعدهم على تحسين مردوديتها.

ونصت المذكرة على الإدماج التدريجي لمادة التربية الموسيقية، وحددت مهام أستاذ التربية الموسيقية في نقطتين:

- التدريس في القسم؛ أي تدريس مقرر القواعد الموسيقية.

التنشيط، أي القيام بتدريب التلاميذ على العزف والغناء الجماعي والفردي لتنشيط الحفلات المدرسية.

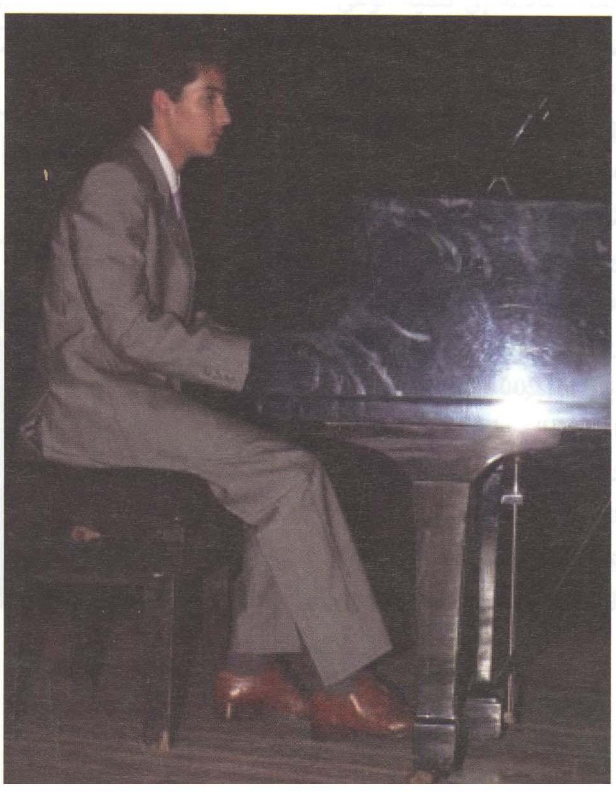
وكان أستاذ التربية الموسيقية يمارس مهمتي التدريس والتنشيط على أساس 42 ساعة أسبوعيا؛ 21 ساعة منها للدروس، و21 ساعة للتنشيط؛ حصة كل قسم ساعتان في الأسبوع، ساعة للقواعد الموسيقية وساعة للأنشطة الموسيقية. وكانت الوزارة تحصل في هذه الفترة على عشرين منصبا ماليا في السنة لإطار أستاذ التربية الموسيقية. ويسجل في هذه الفترة الممتدة من 1995 (تاريخ إحداث المادة) إلى 1999 (تاريخ إصدار كتاب «صول فا») غياب أي كتاب مدرسي مقرر لمادة التربية الموسيقية، قبل كتاب يونس الشامي ومارسيل كورنيلو. فقد حدد المنهاج الدراسي للمادة البرنامج المقرر لسنوات الإعدادي الثلاث، وترك أمر تصريفه للمدرسين، إلى أن تتمكن الوزارة من إصدار كتاب مدرسي للمادة. ولم يكن مفهوما لدى كثير من الأطر التربوية، من أساتذة المواد الأخرى وإداريين، فضلا عن الآباء والتلاميذ أن هذه المادة الجديدة التي تسمى بالتربية الموسيقية مادة دراسية قائمة بذاتها، لها مقرر ومنهاج دراسي، وأن أستاذ التربية الموسيقية مكلف بتدريسها وليس مجرد منشط موسيقي مكلف بإعداد الأنشطة الموازية التي هي أنشطة زائدة وتكميلية. إن هذا الفهم الخاطئ لمادة التربية الموسيقية لايزال موجودا حتى في المؤسسات التي تدرس فيها هذه المادة منذ عدة سنوات. ومن نتائج ذلك أن كثيرا من الأساتذة، والإناث منهم بالخصوص، يعانون الاستخفاف لكونهم موسيقيين «يعلمون الأطفال اللهو»، و«يصرفون نظرهم عن الدراسة بالغناء»، ويزج بهم في كثير من الأحيان في نقاشات ذات طابع دفاعي في مواجهة ذهنية التحريم. ومنهم من أسندت إليه مادة دراسية أخرى أو مهام غير التربية الموسيقية، بدعوى أن سكان المنطقة محافظون. يعتبرون أن التعليم الموسيقي ستكون له عواقب سلبية على أخلاق أبنائهم وعلى مستقبلهم الدراسي. ويتم التعامل معهم تعاملا نفعيا ضيقا من طرف الإدارة، إن على مستوى المؤسسة أو النيابة أو الأكاديمية؛ حين يتعلق الأمر بتنظيم أحد الأنشطة، خاصة حفلات نهاية السنة الدراسية، حيث يستدعون للتنشيط وتأطير الأنشطة بشكل مبالغ فيه وعلى حساب دروس التلاميذ، وفي غياب أي تحفيز أو تشجيع في كثير من الأحيان. ولم يسبق أو يواكب عملية إدماج مادة التربية الموسيقية أي مجهود تحسيسي - إعلامي، يضع التربية بالموسيقى في الموضع الصحيح ويعطيها قيمتها التي تستحقها، ويوضح أهميتها ودورها في إعداد النشء إعدادا سليما، وبناء شخصيته المتوازنة بعيدا عن التطرف والانحراف. ولتعزيز مكانة التربية الموسيقية في المنظومة التربوية أحدثت وزارة التربية الوطنية، مع بداية الموسم الدراسي 1997- 1998، شعبة التربية الموسيقية بالمدرسة الزريابية (إعدادية المغرب الكبير سابقا) بالرباط، يتلقى فيها التلاميذ المتفوقون في دراستهم والمتوفرون على استعدادات موسيقية فطرية واعدة، تعليما عاما لا يختلف في جوهره عن التعليم الذي يتلقاه رفاقهم في بقية المؤسسات بالتعليم العمومي، غير أنه يتميز بتخصيص ثمان ساعات، أسبوعيا لتكوين موسيقي معمق يؤهلهم للترشيح للحصول على شهادة البكالوريا لشعبة التربية الموسيقية التي كان من المقرر إحداثها في نهاية السنة الدراسية 2002 – 2003، وكانت ستخول لحامليها متابعة دراستهم العليا في المجال الموسيقي أو التأهيل لممارسة إحدى المهن المرتبطة بالموسيقى.

وحتى يتمكن تلاميذ هذه الشعبة من تلقي تكوين موسيقي متين، تم تعديل الحصص الأسبوعية لبعض المواد الدراسية، من دون المساس بمحتوى برامجها، وذلك لتمكين الراغبين منهم في تغيير الشعبة ومواصلة دراستهم العادية في ظروف طبيعية.

3- مرحلة مشروع قطب الفنون 2000 - 2002

جاء تعديل سيرورة إدماج التربية الموسيقية في المنظومة التربوية سنة 2000، وكذا مشروع قطب الفنون ضمن سياق مشروع إصلاح التعليم بالمغرب، في مطلع الألفية الثالثة. وفي هذا الإطار جاءت المذكرة رقم 21 المؤرخة في 13 يوليو 2000 كي تأخذ طريقها إلى التنفيذ ابتدءا من الموسم الدراسي 2001 - 2002، ولتوسيع خارطة التربية الموسيقية، عدل الغلاف الزمني للمادة أسبوعيا؛ إذ كان هذا الغلاف مكونا في الفترة السابقة من ساعتين في الأسبوع لكل قسم؛ فأصبح ساعة واحدة فقط؛ نصف ساعة للدروس ونصف ساعة للتنشيط؛ حتى يتسنى للوزارة تدبير توزيع الموارد البشرية. وكانت الوزارة في الفترة السابقة تحصل سنويا على عشرين منصبا ماليا لإطار أستاذ التربية الموسيقية في التعليم الثانوي الإعدادي، وفي الفترة التي نحن بصددها تم رفع عددها إلى ثمانين منصبا من أجل تحقيق التقدم في إدماج المادة؛ لكن العدد لم يؤخذ كله في مباراة الالتحاق بالمركز التربوي الجهوي. كما تناول التعديل مسألة الإجبارية؛ فقد كان العمل في المرحلة السابقة بنظام المستوى الأول والثاني والثالث في السلك الإعدادي، وكان أمام الوزارة في هذه المسألة اختياران: الأول يتلخص في تعميمها على مستوى النيابات، أي توزيع الأساتذة بحيث نجد التربية الموسيقية مادة تدرس في كل نيابة تعليمية، إذ يمكننا القول عندئذ إن هذه المادة معممة على جميع الأكاديميات والنيابات، على قدم المساواة.

والاختيار الثاني يتمثل في تعميم التربية الموسيقية على جميع المستويات في المؤسسات التي تم إحداثها فيها فقط، وهذا يعني أن



أيوب زريع

المادة يمكن ألا نجد لها الحضور نفسه وبالكثافة نفسها في جميع النيابات. وقد سارت الوزارة في الاختيار الأول في المرحلة السابقة، غير أنها لم تتوفق في هذه الاستراتيجية، فتقرر استبدال بها الاختيار الثاني. وهكذا تقرر أن تصبح التربية الموسيقية إجبارية في المؤسسات التي تدرس فيها في واقع الحال، والمؤسسات التي يتقرر فيها ذلك في المستقبل، على أن يشرع في تطبيق إجبارية المادة على أساس السنة الأولى من التعليم الإعدادي أولا، ثم يعمم ذلك تدريجيا ليشمل أقسام الثانية في السنة الموالية، ثم الثالثة في السنة التي تعقبها، وهكذا فإن كل مؤسسة يتقرر تدريس هذه المادة فيها يجب أن يتحقق فيها تعميمها على كل المستويات. والتلاميذ في غضون ثلاث سنوات.

ومن فعاليات التربية الموسيقية لهذه الفترة، تأسيس المجموعة الآلية والصوتية التابعة لوزارة التربية الوطنية سنة 2000. وكان الهدف من إنشاء هذه المجموعة هو إضفاء صبغة فنية على الأنشطة الثقافية والتربوية التي تنظمها الوزارة، وهو إشعاع من شأنه أن يدعم جهودها الرامية إلى تشجيع التعليم الموسيقي وتعميمه. وأن يحفز إدارات المؤسسات الإعدادية التي تحتضن هذا النوع من التعليم على الاقتداء بها، وتشكيل مجموعات صوتية تسهم في تنشيط الحياة الموسيقية على مستوى تلك المؤسسات وعلى مستوى النيابات الإقليمية التي تنتمي إليها.

وقد وضعت المجموعة برنامجا سنويا للأنشطة وآخر للتدريب على معزوفات وأغان من مستوى فني رفيع وذات بعد إنساني. وقد تمكنت هذه المجموعة في فترة زمنية وجيزة من إعطاء عروض موسيقية عمومية في الرباط والقنيطرة وخريبكة نالت إعجاب الحاضرين. وكان من المتوقع أن يصبح لها شأن كبير في الساحة الفنية والتربوية بالمغرب، لو أنها استمرت في نشاطها، لأنها كانت تضم بين أفرادها شبابا موسيقيين مثقفين وذوي مؤهلات فنية عالية. وهم منخرطون في هذه الفرقة بدافع طموح صادق لتشريف الوزارة التي يمثلونها والمهنة التي يحترفونها، لكن هذه المجموعة اضطرت إلى التوقف عن نشاطها المنتظم في نهاية السنة الدراسية 2001 - 2000 بعدما رفضت الوزارة تعويضهم عن هذا العمل الإضافي.

أجملَ الكتاب الأبيض الاعتبارات التي أملت إحداث قطب الفنون بالنظام التعليمي في بلادنا في النقاط التالية:

الوعي بأهمية الدور الذي تؤديه الفنون في التنشئة الاجتماعية والتربية على القيم الأخلاقية والجمالية، بالإضافة إلى دورها في تهذيب الأذواق وتنمية مدارك المتعلمين ومهاراتهم السوسيو - عاطفية ومساهمتها الفعالة في تربيتهم الحسية وتكوين شخصيتهم.

الفنون أصبحت تغطي جزءًا لا يستهان به من الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية المهنية للمجتمعات الحديثة، الأمر الذي يفرض إعداد أطر فاعلة متوافرة على تكوين يؤهلها للمساهمة في الدينامية الاجتماعية.

إحداث قطب الفنون سيكون بمنزلة تتويج للتراكم الحاصل في تدريس الفنون منذ المرحلة الابتدائية في المدرسة المغربية؛ فالتربية التشكيلية قد عرفت طريقها إلى المناهج التربوية منذ مدة. والتربية الموسيقية قد بدأ التحسيس بها في السلك الإعدادي. وأصبح من اللازم إدخال التربية على ثقافة الصورة التي لم تدخل بعد بصفة نظامية وممنهجة إلى منظومتنا التربوية.

غيرت الثورة التكنولوجية ذات الوتيرة المتسارعة حياة الإنسان، خاصة في مطلع الألفية الثالثة. وأصبح الحقل الفني يؤدي دورا خطيرا في الاقتصاد وثقافة المجتمع. ولم تعد السنيما تعتمد على تقنيات البث التقليدية فقد دخلت عصر الطرق السيارة للإعلام بواسطة الصور الرقمية وعرض الأفلام على شاشات القاعات بواسطة الإرسال عبر الأرقام الصناعية عوض الأشرطة وآلات العرض التقليدية.

ونظرا إلى كل هذه العوامل والمعطيات، فإنه كان من المنطقي ربط الفنون السمعية البصرية بالحقل الذي أصبح يحتويها، ألا وهو حقل الوسائط المتعددة، وإحداث شعبة الفنون البصرية والوسائطية ضمن قطب الفنون.

ضرورة الاستجابة للاختيارات والتوجهات التربوية العامة المعتمدة في الوثيقة - الإطار التي تعتبر بمنزلة أجرأة للميثاق الوطني للتربية والتكوين في مجال المناهج التربوية ومواءمتها مع البيئة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وانتظارات المجتمع المغربي حالا ومستقبلا.

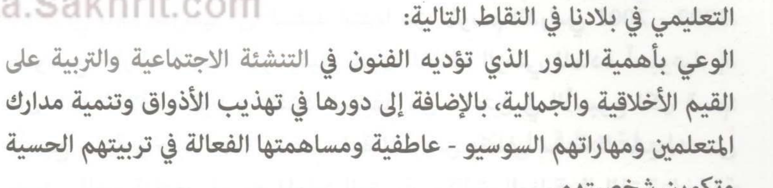
تتيح المناهج التربوية لقطب الفنون فرصة استخدام أبعاد للذكاء وبنيات فكرية للمتعلم، لم تكن تحظى فيما قبل، بالقدر الكافي من الاهتمام الذي تستحقه. كما يعتبر قطب الفنون من أهم مستجدات المناهج التربوية الجديدة في السلك التأهيلي للتعليم الثانوي. ويتكون من ثلاث شعب هي:

- شعبة التربية الموسيقية
- شعبة الفنون التشكيلية
- شعبة الفنون البصرية والوسائطية

وقد روعي في إعداد مناهج هذه الشعب في آن واحد استمرارية بناء المفاهيم المرتبطة بالتربية الفنية من بداية التعليم الابتدائي (تربية تشكيلية، تربية مسرحية، تربية موسيقية) إلى نهاية السلك الإعدادي للتعليم الثانوي والحاجات الملحة للقطاعات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية في مجالي الموسيقى وتحليل الصورة واستعمالاتها، ومجالات الإبداع الأخرى التي تكاد تنعدم فيها الخبرة في بلادنا. وإذا كانت التربية الجمالية هي أهم أهداف مناهج التربية الفنية، فإن ما توفره هذه الأخيرة للمتعلم من إمكانات منهجية ومضامين لتحليل مكونات البيئة وعلاقاتها ببعضها والمبادئ المنظمة لهذه العلاقات يجعلها داعمة للمناهج التربوية الأخرى، وضرورية لاستكمال تربية المتعلم على القيم وتنمية مختلف أصناف الكفايات لديه، وإعطائه كل ما يحتاج إليه للتموقع في بيئته، وبالتالي القيام بالاختيارات المناسبة واتخاذ القرارات اللازمة.

4- مرحلة الكتاب المتعدد 2003 - 2005

في سنة 2003 كانت قد بدأت عملية تأليف الكتب المدرسية المتعددة في مختلف المواد الدراسية، وعدد منها كان قد خرج من المطبعات إلى التوزيع، استعدادا للموسم الدراسي 2003 - 2004، حين ظهر كتاب «الجديد في التربية الموسيقية» للسنة الأولى من التعليم الثانوي الإعدادي. وهو أول كتاب للتربية الموسيقية مصادق عليه من طرف وزارة التربية الوطنية والشباب. تلاه كتاب «المختصر المفيد في التربية الموسيقية»، السنة الثانية من التعليم الثانوي الإعدادي سنة 2004، ثم كتاب «رياض التربية الموسيقية» للسنة الثانية من التعليم الثانوي الإعدادي سنة 2004 أيضا، وبعده جاء كتاب «رياض التربية الموسيقية» للسنة الثالثة من التعليم الثانوي الإعدادي سنة 2005 أعقبه «المختصر المفيد في التربية الموسيقية»، السنة الثالثة من التعليم الثانوي الإعدادي و«الجديد في التربية الموسيقية» للسنة الثالثة من التعليم الثانوي الإعدادي في السنة نفسها. ارتفع في هذه الفترة عدد المناصب المالية التي تخصص لإطار التربية الموسيقية إلى 150 منصبا سنويا، لكنها لم تكن تؤخذ كلها. وبلغ عدد المؤسسات التي تدرس



الأطفال ينشدون

فيها التربية الموسيقية على الصعيد الوطني 160 مؤسسة في السنة الدراسية 2003 - 2004، وعدد أساتذة المادة المزاولين لمهامهم 323، وعدد الأساتذة في طور التكوين بشعبة التربية الموسيقية بالمركز التربوي الجهوي بالرباط 54 أستاذا في السنة الثانية.

عرفت سيرورة إدماج مادة التربية الموسيقية بالمنظومة التربوية بالمغرب في هذه الفترة بعض الصعوبات منها:

تعيين الأساتذة من دون مراعاة الحاجيات الحقيقية للمؤسسات التعليمية، إذ نصت المذكرة رقم 21 المؤرخة في 13 يوليو 2000 على ضرورة تعميم مادة التربية الموسيقية أولا في الإعداديات التي أحدثت بها فقط، ثم تحدث في إعداديات أخرى بعد ذلك ثانيا، غير أن عملية تعيين أساتذة التربية الموسيقية لا تأخذ هذا التوجيه الوزاري بعين الاعتبار، ففي أغلب المؤسسات يقتصر تعليم هذه المادة على تلاميذ السنة الأولى فقط، الأمر الذي يحول دون تدريس المادة بصورة منتظمة من الأولى إلى الثالثة الإعدادية، وعندما يتوقف تعميم المادة في مؤسسة ما بسبب عدم تعيين أساتذة جدد لتدريس المستوى الموالي، فإن مادة التربية الموسيقية تفقد تدريجيا أهميتها، وتقل قيمتها في نظرهم ونظر أولياء أمورهم.

تخلي عدد من الأساتذة عن مناصبهم المالية بسبب تعيينهم في أقاليم بعيدة جدا عن الأقاليم التي ينتمون إليها، وتكليف عدد لا يستهان به منهم في تدريس مواد أخرى غير مادة التربية الموسيقية، نظرا إلى تعيينهم في مناطق غالبا ما يكون سكانها غير مقتنعين بجدوى هذه المادة، فيقفون موقفا سلبيا من التربية بالموسيقى، وينظرون إلى رجالها نظرة مشبوهة.

انتقال عدد من أساتذة التربية الموسيقية إلى مناطق أخرى من دون تعويض مناصبهم الشاغرة، فيحدث انقطاع في تدريس المادة بالمؤسسة أو في أقسام معينة، وهذا أيضا يعطي انطباعا للجميع بأن هذه المادة زائدة وليست ضرورية.

ضعف التأطير التربوي، نظرا إلى استمرار النقص الحاد في أطر التفتيش. إذ لم يتعد عدد مفتشي التربية الموسيقية خلال السنة الدراسية 2004 - 2005 إطارين. كانا يتقاسمان 323 أستاذا موزعين على مجموع التراب الوطني.

افتقار معظم المؤسسات التعليمية إلى التجهيزات التربوية الضرورية لتدريس مادة التربية الموسيقية.

5- مرحلة الفتور 2006 - 2008

طبعت هذه الفترة بفتور ملحوظ في إدماج التربية الموسيقية في المنظومة التربوية، مما حدا بمجموعة من أساتذة التربية الموسيقية بمدينة الدار البيضاء، بدار الشباب درب غلف إلى المبادرة الإيجابية، لتجاوز الفتور الذي عرفته هذه السيرورة في المرحلة التي نحن بصددها، تمثلت في تأسيس الجمعية المغربية للتربية الموسيقية سنة 2006. وتهدف هذه الجمعية الناشئة إلى تنمية الوعي بأهمية التربية الموسيقية داخل الوسط التربوي ولدى الجمهور، من خلال تنظيم أنشطة فنية إشعاعية وتربوية وثقافية؛ من محاضرات وندوات ومهرجانات وأيام وأسابيع ثقافية وفنية وطنيا ودوليا. والإسهام في تطوير مستوى ممارسة مادة التربية الموسيقية. وذلك بتأهيل العاملين في حقلها وتحسين أدائهم المهني. وبالتالي تحسين التحصيل التربوي؛ من خلال تنظيم حلقات تكوينية وتداريب والمشاركة في ملتقيات وطنية ودولية، وإصدار مجلة تهتم بالتربية الموسيقية، وكذا المساهمة في بناء مشاريع من شأنها الرفع من مستوى الموسيقى المغربية عبر تنظيم مهرجانات موسيقية وتوثيق التراث الموسيقي المغربي، والاستفادة من التقنيات الحديثة في التسجيل والتوثيق والتوزيع الموسيقي. وخلق فضاء للتعاون وتبادل الخبرات وطنيا ودوليا في المجال الموسيقي.

6- مرحلة الانتعاش 2009 - 2012

اتسمت هذه المرحلة بانتعاش ملحوظ لسيرورة إدماج المادة، تجلت في إحداث شعبة التربية الموسيقية في مركز تكوين المفتشين بالرباط، سنة 2101. ومكنت



كورال الأطفال في المدارس

هذه الخطوة من تخرج عشرة مفتشين جدد ليصبح العدد اثني عشر مفتشا، وبذلك سيحل مشكل التأطير الذي سبق الحديث عنه في هذا المدخل، وذلك ابتداء من الموسم الدراسي 2011 - 2012، كما تجلى هذا الانتعاش في ارتفاع عدد أساتذة التربية الموسيقية الإجمالي إلى 550 أستاذا وفق إحصائيات منسقية دعم التربية الموسيقية لسنة 2011. وكذلك من خلال إحداث المهرجان الوطني للمجموعات الصوتية سنة 2008 الذي جاء كفكرة في إطار الجهود التي تبذلها الوزارة من أجل تعزيز مكانة التربية الموسيقية في المنظومة التربوية وترسيخ وجودها وفعالياتها في المؤسسات التعليمية، لما لها من أهمية بالغة في تربية وتهذيب الحس الفني والجمالي لدى المتعلمات والمتعلمين وتنشئتهم تنشئة سليمة، وتعزيزا لدور التنشيط الموسيقي في إشعاع المؤسسة التعليمية بمحيطها الاجتماعي والثقافي، حقق المهرجان الوطني للمجموعات الصوتية في دورتيه (2009، 2010)؛ نجاحا كبيرا؛ إذ لقي استحسانا لدى جميع الفعاليات من مشاركين وفنانين وبقية المهتمين بالمجال التربوي والمجال الفني.

وتروم هذه التظاهرة الفنية التربوية السنوية تفعيل مجالات الحياة المدرسية وتعزيز دور الأندية الموسيقية في إشعاع المؤسسة التعليمية في محيطها الاجتماعي والثقافي، والمساهمة في معالجة بعض الظواهر السلبية كالهدر المدرسي والعنف، من خلال تعزيز شعور المتعلمين بالانتماء إلى مؤسساتهم، وذلك عن طريق مشاركتهم المكثفة في الاحتفالات والمهرجانات الوطنية والدولية، وتشجيع كل الأطر التربوية على الإبداع في مجال الأغنية التربوية وإثراء الخزانة الموسيقية التربوية. كما يستهدف مهرجان المجموعات الصوتية تقوية أندية التربية الموسيقية وتحفيز جميع الأطر التربوية للمشاركة في فعاليات الموسيقى التربوية، وتثمين الجهود المبذولة من طرف الأطر التربوية في مجال الإبداع والتأطير والتنظيم... كما تعمل الوزارة على جعل هذا المهرجان فرصة لتتويج المتميزين من التلاميذ والأساتذة، وتشجيع المواهب الصاعدة وتحفيزها وتثمين قدراتها من أجل النهوض بقيم المواطنة والسلوك المدني في الحياة المدرسية.

هناك مشكلات كثيرة مازالت المادة تتخبط فيها على الرغم من مضي سبع عشرة سنة على استحداثها، منها:

عدم توصل كثير من أساتذة التربية الموسيقية بعدة نيابات تازة، الدريوش، الناظور، إلى يومنا هذا بأي شيء من الوسائل الديداكتيكية والآلات والأجهزة الضرورية لتدريس المادة.

رفض كثير من المديرين تطبيق مذكرة توزيع الحصص بحجة صعوبة التفويج أو عدم اقتناعهم بست ساعات للتنشيط وتفضيلهم تعويضها بالتدريس كما يفعلون عندما يمنحون الأساتذة 42 ساعة للتدريس، وعندما يحتجون يكون رد الإدارة بأن التنشيط بالنسبة إليهم ثانوي. ويطالب الأساتذة بضرورة تدخل السادة المفتشين لتطبيق هذه المذكرة.

عدم التقدم في تحقيق مبدأ التعميم، بسبب غياب توجيه الموارد البشرية نحو تعميم المادة على المؤسسات التي أحدثت فيها. وبعد استيفاء هذه المؤسسات حاجتها من الأساتذة، يمكن عندئذ إحداث التربية الموسيقية بمؤسسات أخرى، مع ملء كل منصب يصبح شاغرا بسبب انتقال الأساتذة.



بافاريا وموسكو أنموذجان

إعادة إنتاج فنون السينما والمسرح القديمة

هل تعني إفلاس الفنون الحديثة ؟

في زيارتي الأخيرة الرائعة لمنطقة بافاريا الألمانية ومدينة موسكو الروسية، جذبني اهتمام هذه الشعوب بالفنون الكلاسيكية وإعادة إنتاجها وتقديمها للناس، إما في المسرح أو التلفزيون أو السينما أو حتى الشوارع والأزقة والحواري، فمن عادات سكان بافاريا إقامة الاحتفالات الشعبية الواسعة التي لا يمكن أن تخلو من موسيقى الأبواق والمزامير. ومعروف منذ القدم ميل سكان هذه الولاية الألمانية الجنوبية للمرح والطرب فلا غرابة إذن أن يكون لكل قرية هناك جوقتها الخاصة بآلاتها الموسيقية المميزة، ولا غرابة أن يحتفوا بمليكهم المجنون، فيقام تمثال ضخم لتخليد ذكراه، وكذا في روسيا حيث يعاد إنتاج روائع المسرح الكلاسيكي القديم وتخليد ذكرى روائع المبدعين.

د. نبيل سليم
طبيب وناقد - مصر

البافاريـون قوم متمسكون بالتقاليد، فلا ترى أفراد الجوقة أثناء العزف إلا بأزيائهم البافارية التقليدية: سراويل من الجلد، ومناديل الجيب، وقبعات يزينها شعر حيوانات الوعول وهي من الثدييات النادرة في العالم، لا ينزعونها مهما اشتد الحر. وليس نـادرا أن تبدأ الجوقة بالعزف أثناء وجبة ما قبل الظهر... وحين كنت في إحدى حفلات البافاريين التقطت بعض الصور الخاطفة.

نتيجـة لعشق البافاريـين للفنون بـكل فروعها فقد منحت جوائز «إرجـون ـ إرفين ـ كيش» التي تخصصها مجلة

«شـتيرن» الصادرة بهامبـورج للصحافة، الجائزة الأولى التي بلغت قيمتها 250 ألف مارك إلى جيرد كرونكة المحرر بجريدة «زود دويتشه تسايتونج» تقديـرا لمقال له نشر بعنوان «موسـيقار الزقاق» بعد أن تعـرف المحرر بعـازف الكـمان البافاري فاسبندر روخ الذي رغب في أن يسلك مسلكا عاديا في حياتـه المهنية فراح يعزف في الشـوارع والأزقة بحب وعشق شـديد لكمانه وللألحان والموسيقى الكلاسيكية القديمة.

كان من حسـن حظـي أيضا أن أرى على شاشـة التلفاز البافاري المحلي إعادة إنتاج المسلسلات التلفزيونية الألمانيـة القديمـة الناجحـة، حيث يتواصـل إنتـاج مسلسـلات التلفزيـون الألمانية التـي تلقى حاليا رواجا لم يسـبق له مثيل مع أن بعـض النقاد لا يخصونها إلا بالتهكم والسـخرية، فمسلسـل «عيادة الغابة السـوداء» على سـبيل المثال، اشـتهر شهرة واسـعة وصار المشاهدون في أمريكا يتتبعون على الشاشـة بشـغف مغامرات الحـب والعـذاب والعمليات الجراحيـة الدقيقة التـي يعرضها هذا المسلسـل الذي تـدور أحداثه في إحدى مناطق الغابة السـوداء الوديعة، كما أن المسلسـلين الألمانيين «الغواصـة» و«الموطن» قد عرضهما التلفزيون في أكثر من سبعين دولة، أضف

إلى ذلك سلسلة «المفتش» التي بثث في عدة بلدان من العالم هي الأخرى. وقال وزير التربية والتعليم النرويجـي مرة إنه يعتبر أبطال هذه المسلسلات أنفع مـا يكون لجمهوريـة ألمانيـا الاتحادية من سـفراء في الخارج... فإن صح هـذا، فإن مجموعة جديدة من السـفراء الألمان الوسـماء ستباشر عما قريب نشـاطها الدبلوماسي في الخارج: نعني أفراد عائلة «كورافكي» التي تمتلك فندقا في منطقة بحيرة شـتارنبيرج الخلابة والتي تـؤدي أدوار البطولة في المسلسـل التلفزيـوني الجديد «فالـد هاوس» أي بيت الغاب.

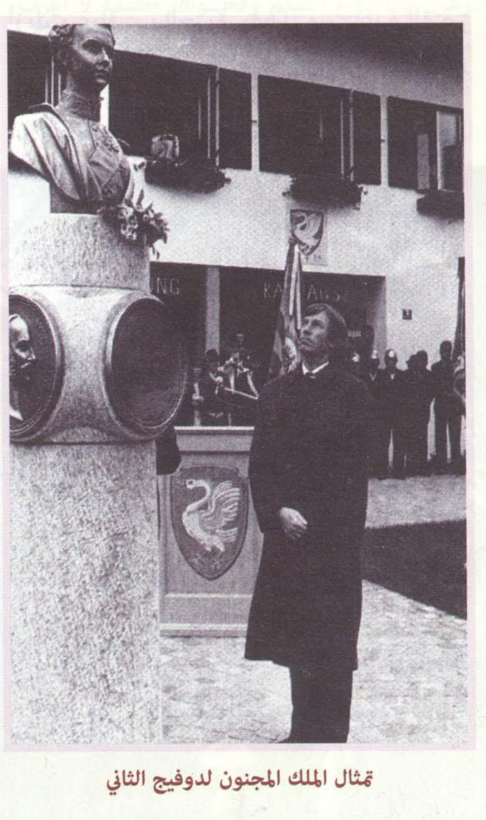
ذكرني هذا عندما كنت في العام 1982 عضوا ناقدا في نادي السينما بمعهد جوتة الألماني بالإسكندرية، الـذي كان يسـتضيف بعض المخرجـين والممثلين والكتاب والنقـاد الألمان فكنا نتناقش معهم حول أحلامهم وأفكارهم، وكنت قد التقيت من خلالهم بالمخرجـة الألمانية الشـابة حـين ذاك «مارجريت

تروتا»، وسألتها عن أهم أحلامها التي تريد أن تحققها سينمائيا فقالت نصا «حلمي أن أخرج فيلما عن بطلة السلام روزة لوكسمبورج.. »، وشاءت الأقدار بعد ما يقرب من ثلاثين عاما أن أشاهد لها في رحلتي الأخيرة فيلم «روزة لوكسمبورج» الذي سجل نجاحا باهرا، كما اتسعت شهرة الممثلة بارباره سوكوفا التي أدت فيه دور البطولة. وقد منح هذا الفيلم الذي عرض حياة الزعيمة الثورية وبطلة السلام الشهيرة روزة لوكسمبورج جائزة الشريط الذهبي، كما منحت برباره سوكوفا الجائز نفسها واستلمتها مع إيبرهادر يونكرسدورف، منتج فيلم روزة، من فريدريش تسيمرمان الوزير الاتحادى للداخلية آنذاك، وقد سطع نجم هذه الممثلة بصورة خاصة في مهرجان الأفلام بمدينة كان الأخير - مع أن فيلم روزة لم يحصل على النجاح المنتظر - ونالت هي والممثلة البرازيلية فيرنندا تورس أول جائزة في التمثيل السينمائى.

الاحتفاء بالملك المجنون

بسبب عشق البافاريين ووفائهم لملوكهم، لم يهدأ البحث عن حل الألغاز التي تحيط بموت مليكهم الأعظم الذي اشتهر باسم «لودفيج المجنون»، فقد فاق في بافاريا تعظيم الملك لودفيج الثاني ما كان عليه أيام حياته، إذ أزيح الستار في مدينة شفانجاو عن تمثال جديد لملك بافاريا الشهير بمناسبة الذكرى المائة والثلاثين لوفاته، وحضر أكثر من عشرين ألف شخص احتفالا دينيا أقيم بمناسبة هذه الذكرى على شاطئ بحيرة شتارنبيرج التي وجد الملك فيها غريقا عام 1884، كما أقيمت حفلة باليه في ميونيخ دامت ساعتين عنوانها «لودفيغ - شذور من لغز».

كان لودفيج الثاني الذي ألهمت حياته الأساطير قد ترك قصورا رائعة، وقد أحاط الغموض بظروف موته فألفت مؤخرا كتب وأخرجت برامج تلفزيونية تحاول رفع هذا الغموض والإجابة عن السؤال: هل اغتيل لودفيج الثاني أم دفعه المرض إلى الانتحار؟ ومن أهم ما تركه من قصور وقلاع، قلعة نويشفانشتاين Neuschwanstein التي بناها لتكون بمعزل عن العمران فتحولت إلى أهم القلاع الأثرية الأوروبية.



تمثال الملك المجنون لدوفيج الثاني

إن قلعة نويشفانشتاين ليست مجرد قلعة عمرها آلاف السنوات أو بُنيت للدفاع عن مدينة ما، كبقية القلاع الأخرى، لكنها كانت حلما يراود ملك بافاريا لودفيج الثاني طوال عمره؛ ففي عام 1869 بدأ الملك الشاب في بناء قلعة على الطراز الروماني القديم في أعلى مكان يمكن الوصول إليه داخل منطقة حكمه، ورأى أن أنسب مكان لهذا الغرض هو أحد التلال العالية على جبال الألب البافارية التي ترتفع 800 متر، ويبدو أن لودفيج كان مغرما بفكرة البناء فقط من دون أي هدف عملي يريده من ورائها، سوى أنه يريد توفير ملجأ آمن له في آخر حياته، فقد أمر ببناء قلعتين إضافيتين بالتوازي مع هذه القلعة، وأنفق عليها ببذخ من ماله الخاص، وتم الانتهاء من بناء 14 غرفة بها ولكن إلى الآن لم يكتمل بناء القلعة، حيث توفي قبل إتمام البناء وتخلى ورثته عن الفكرة.

كان الملك لودفيج يتابع العمل بنفسه ويزور موقع البناء كل فترة، وأمر بأن تكون القلعة مغطاة بألواح الحجر الجيري ذي اللون الأبيض ليتناسب مع لون الجليد المحيط بها من جميع الجهات، بيد أن الأسرة الحاكمة انزعجت من تبذير الملك للمال في بناء قلاع لا تكتمل ولا جدوى منها، لذا أعلنوا جميعا أن الملك لديه مرض عقلي ولا يصلح للحكم، وقاموا بنفيه إلى قلعة بيرج Berg Castle في عام 1884، وبعد أيام معدودة وجدوا جثته طافية في بحيرة Starnberg، ولا تزال وفاته لغزا حتى الآن، فلا يدري الجميع ما إذا كان انتحارا أم قتلا، وبعد أسابيع من هذه الحادثة فتحت الأسرة الحاكمة قلعة نويشفانشتاين للجمهور العام، لزيارتها ورؤية غرفها الأربع عشرة مع مرشد سياحي، وتحولت من قلعة كان يراد أن تكون آمنة ومعزولة ولا يصل إليها الناس ليحتمي بها الملك في آخر حياته إلى قلعة يزورها كل الناس بعد وفاته، حتى أنها من أكثر القلاع زيارة في أوروبا كلها، ومنذ افتتاحها للزيارة زارها أكثر من مائة مليون شخص، ويزورها يوميا خلال الصيف قرابة ستة آلاف سائح من داخل وخارج ألمانيا، ومن شهرتها أصبحت علامة بارزة في الأفلام الألمانية حينما يراد الإشارة إلى مقاطعة بافاريا.

وصف قلعة المجنون

ترتفع القلعة 800 متر فوق سطح البحر، مما يتيح



يوزيف بويس أحد عمالقة الفن المعاصر

للزائر رؤية الحدود الألمانية النمساوية منها، وقد أعدت القلعة بناء على خطة مدروسة جيدا بحيث تكون نموذجا حديثا حينذاك، فقد اشتملت على كافة الوسائل المتطورة من مضخات ترفع الماء لجميع الطوابق الأربعة، كما اشتملت على نظام لتدفئة الهواء في تلك المنطقة المتجمدة شتاء، ونظام لتوفير الماء الساخن لدورات المياه والمطابخ، وفي بداية زيارة للقلعة يشاهد الزائر الطابق الأول وما به من قاعات الاستقبال وغرف الخدم، وينتقل منه إلى الطابقين الثالث والرابع مباشرة لمشاهدة غرف الملك وأجنحته الفاخرة، أما الطابق الثاني لم ولن تكتمل غرفه، لذا فهو المحطة الأخيرة بعد انتهاء الجولة لتناول الوجبات والمشروبات الساخنة في المقاهي التي بنيت فيه.

الطابق الثالث يوجد به صالون الملك على شكل حرف L، وتفصله عدة أعمدة عن بقية الغرف، وجميع المفروشات والأثاث به تأخذ شعار طائر البجعة الذي اتخذه الملك لودفيج الثاني شعارا له، وتجاور الصالون غرفة الدراسة التي يتوسطها مكتب كبير كان يجلس عليه الملك يمارس هوايته في التأليف والكتابة، ومازالت مؤلفاته موجودة بالقصر.

بين الصالون وغرفة الدراسة مكان لا تجده في جميع القصور الملكية في العالم، وهو عبارة عن مغارة صناعية، حيث أراد الملك عمل كهف به شلال صناعي وتأثيرات ضوئية، وجعل للكهف بابا زجاجيا شفافا ليستطيع رؤية جبال الألب وما يحيط بها أثناء الجلوس في هذا الكهف غير التقليدي، أما قاعة العرش أو ما يعرف بالـ Throne Hallفهي في منتهى البذخ وتحتل الجزء

الغـربي من القصر، ومزينة بصـور نباتات ونجوم، وقد اسـتلهم الملك تصميمها من قاعات الكنائس الموجـودة حينها التي كانت على الطراز البيزنطي، مما يعطـي انطباعا بأن الملـك لودفيج الثاني كان يعتبر نفسه وسـيطا بين الناس وخالقهم، أما أهم قطعـة في هذه الغرفة فهي مفقودة ولا يعلم أحد مصيرهـا إلى الآن، وهي كـرسي العرش، بعد ذلك نجد غرفـة طعام الملك، وقد تـم تزويدها بنظام جـرس كهربائي وقتها بحيث يتم اسـتدعاء الخادم في أي وقت يريده الملك، وفي الغرفة مائدة الطعام المصنوعة من الرخـام والبرونز المذهب، ومفارش المائـدة مصنوعة من الحرير الأحمـر. تليها غرفة النوم وبها نافورة مطلية بالفضة على شكل بجعة، وقـد أولى الملك اهتمامـا كبيرا بالغرفـة حتى أن العمل بها وحدها اسـتغرق أربع سـنوات ونصف السنة.

زعماء حركة التجديد العصرية

ابن بافاريا يوزيـف بويس هو أحد عمالقة الفن المعـاصر الذي توفي في أواخر يناير 1986 في مدينة دوسـلدورف في سن الرابعة والسـتين. وكان فنانا جريئا سـلك في فنه مسالك غير مألوفة وفتح باب التجديـد على مصراعيه وعـرف بآرائه الاجتماعية النقدية، وكان له ككل أصحاب الشخصيات الفذة أنصـار وخصـوم، حدثنـي عنه الناقد السـينمائي كرونكـه المحـرر الأول لجريـدة زود دويتشـة تسـايتونج، قائلا: «كنت لا تراه إلا لابسا قبعة من اللبد تغطي لوحة فضية ركبت على جمجمته بعد أن وقعـت طائرته في الحرب العالمية الثانية عندما كان في سلاح الجو الألماني، فأشرف على الهلاك».

ولـد يوزيف بويس سـنة 1924 في مدينة كريفلد واندلعت الحرب وهو شـاب، فكان طيارا، ثم أسر وأطلق سراحه في عام 1946، فشرع في دراسة العلوم ثم التحق بكلية الفنون بدوسلدورف وأسس فيها معملا خاصا يرسم فيه وينحت. وظهر نبوغه فعين في عام 1961 أسـتاذا للنحت. وكان بلا شك زعيم حركة تجديـد عنيفة، حتى صـار النقاد يتكلمون عن تيـارات الفن قبل بويس وبعده. ولهذا الفنان أسلوب خاص في الرسم والنحت. ومما يبعث على الاسـتغراب أنه يجمـع في أعماله أشـياء مختلفة يكدس بعضها على بعض أو يرتبها على شكل خاص ويكسـوها أو يطليها بمواد معينـة. وكثيرا ما كان يسـتعمل اللبد والسمن. فقد كسا مثلا بيانو كبيرا باللبد فاشـترته منه دار عرض شهيرة (بأنتفير بن) بعشرة آلاف مارك في عـام 1967 وباعته بثلاثمائة ألف مارك في 1984. واشـتهر أيضا كرسيه المطلي بالسمن. وقد اسـتعمل الفنان في أعماله مواد غير مألوفة في الرسـم والنحت، ويقول إنه اختارها لا لخصائصها الفنية البحتة بـل لما تختزنه من طاقة وعمل إنساني أو ما ترمز إليه من قيم روحانية.

أكثر ما اجتهد بويس في تحقيقه هو جعل الأعمال الفنية ملموسة ومتصلة بالحياة اليومية، غير عابئ بالمفاهيم التقليدية التي ترى في العمل الفني شيئا مستقلا في حد ذاته. فلا غرابة أن يكون هذا الفنان العملاق من أبرز زعماء حركة التجديد العصرية.

بوريس جودونوف

هذه المأسـاة السـينمائية المقتبسـة مـن مؤلف بالاسم نفسه للشـاعر الروسي الكسندر بوشكين؛ هـي الفيلم السـابع الذي أخرجه جهبذ السـينما الروسية المشهور سرجي بوندارتشوك، وهو الفيلم السابع خلال أربعين سـنة من النشاط الشديد في السينما. وليس هذا بالكثير، فكل من أفلامه حدث قائم بذاته. الفيلم الأول «قسـمة إنسـان»، طاف على شاشات العالم أجمع. وفي روسيا وحدها مثلا، شاهده أكثر من 12 مليون شخص (عدا مشاهدي التلفزيون). وعـن فيلمه «واترلو» كتبت الصحافة الفرنسـية أن المخـرج اسـتطاع أن يفهـم ويبين شـخصية نابليون أفضل من أي مخـرج آخر. كما نذكر بالتبجيل والاحترام فيلم «الحرب والسـلم»، نقـلا عن رواية ليون تولسـتوي بالاسـم نفسـه، الذي نال جائزة أوسـكار بوصفه خير فيلم أجنبي. وقدمت أفلامه قصة تشيخوف «السهب» البرهان الباهـر عـلى أنه يمكـن للطبيعة أن تكـون بطلة كاملة الحقوق في السـينما مثل الإنسـان. وعكس فيلم «حاربوا في سـبيل الوطـن» وفيلم «الأجواء الحمراء» الحـرب العالمية الثانية (1941 ـ 1945) وثورة أكتوبر الاشتراكية سنة 1917 في روسيا.

قال سرجي بوندارتشـوك: ترتبط مأسـاة «بوريس جودونـوف» بالمرحلة المسـماة «زمـن الفتنة» في تاريخ روسـيا (أوائل القرن السابع عشر) وقد رأى الشاعر مهمته في «إضفاء شكل درامي مسرحي على عهد من التاريخ من أشد العهود درامية». علما أن بوشـكين طلب بإلحاح، عندما أرسل المسرحية إلى أصدقائه ومعارفه لأجل الاطلاع عليها، أن يدرسوا بدقة وانتباه الحقبة التاريخية التي وصفها قبل أن يشرعوا في القراءة. وفي الوقت نفسـه اعتبر الشاعر أن منتوجـه يوازي مـن حيث المضمـون الطبعة العاجلة الأخيرة من جريدة. إن الأدب الكلاسـيكي خالـد لأنه يحتـوى في جميـع الأزمنـة والعهود، وكـما يقول ليون تولسـتوى، "مضمون مهم لأجل حياة الناس". ويقول بوريس جودونوف «مأسـاة ملحمية الطابع».

بعـد موت القيـصر إيفـان الرابـع (الرهيب) في سـنة 1584 ورث ابنـه فيودور العـرش، ولكن لا كفاءاته الفكريـة ولا قدراته البدنية أتاحت له أن يقـود البلاد. وأصبح بوريس جودونوف، أخ زوجة القيصر، رئيس الدولة الفعلي، وفي سنة 1598 مات فيـودور، مـن دون أنه يترك وريثـا. وكان ينبغي، وفق الأصول، أن يخلفه أخوه الأصغر ديمتري، ولكن ديمتري توفي سـنة 1591 من طعنة سـكين. ووفق نتائج التحقيق الرسـمي، جرح نفسه بنفسه أثناء نوبـة صرع. وكان أن انتشرت في صفوف الشـعب على نطاق واسع شـائعات مفادها أن جودونوف مسؤول عن موته.

شـغل بوريس جودونـوف العرش بعـد انتخاب القيـصر للمـرة الأولى في تاريخ روسـيا. ولاحقت الإخفاقات الحاكم الجديد. ولأجل توطيد العلاقات مـع أوروبا، حـاول بوريس جودونـوف أن يزوج ابنته كسـينيا من دوق دانماركي، ولكن هذا الدوق أصيب فجـأة بمرض ومات. وفي البـلاد أخذ قحط الموسـم يحل سـنة بعد أخرى. وفي موسكو نشب حريق غير مسـبوق حرم أعـدادا غفيرة من الناس مـن مسـاكنهم. وللمـرة الأولى في تاريـخ البلاد، فتح بوريس أمام الشـعب مسـتودعات الحبوب القيصرية؛ وفي سـاحات موسكو وغيرها من المدن، وزعوا النقود على الجياع من الخزينة القيصرية. أزيلت عواقـب الحريق بفضل مسـاعدة القيصر السـخية. كذلك فعـل بوريس جودونـوف الكثير



أفراد عائلة كورافسكي

لأجل الأعيان بمنح ممثليهم البارزين وظائف رفيعة المقام في بلاطه. حتى أخطر المنافسين أغدق عليهم بالنعم.

استمر بوريس جودونوف ست سنوات فقط، وقبل تتويجه كان معلوما أنه مريض. ونحو خريف سنة 1600 ساءت صحته كثيرا. وانتشرت الشائعات عن قرب وفاته وسط أجواء الأزمة السلية التي اجتاحت العالم حين ذاك. وبدا أن الصراع على العرش محتم لا مناص منه. آنذاك لاح شبح ديمتري- ابن القيصر- واكتسب الشبح لحما ودما: فظهر في المملكة البولونية الليتوانية رجل سمى نفسه باسم ابن القيصر المتوفى. وأعلنوا في روسيا أن الفار راهب من دير تشودوف، جريجوري أو أن تريبييف هو الذي يتخفي وراء اسم وشخصية ديمتري.

تحت راية هذا الدعي، أخذ يتجمع المهانون والغاضبون والمغامرون والأجراء.. لم تشأ القوات القيصرية أن تقاتل الدعي. وعمليا قاد الدعي وكان على رأس انتفاضة واسعة للجماهير الشعبية ضد جودونوف. ولكن وفاة بوريس فجأة في زحمة الأحداث عجلت بالحل. ودخل الدعي موسكو.

رأى بوشكين "الجانب الشعرى" في جودونوف. في ندمه، وفي عذابات ضميره. وقد أكد الشاعر أنه لا يمكن لأية عظمة أن تكون راسخة إذا كانت نتيجة جريمة.

إن شخصية بوريس جودونوف هى ذروة الأدب المسرحي الكلاسيكي الروسي، ويقول سرجي بوندارتشوك: «لكي أنال الحق المعنوي في إخراج الفيلم وأداء الدور الرئيس، تعين علي أن أجتاز طريقا طويلا وعسيرا. ولهذا ليس دورا عاديا، جديدا، بل دور- حاصل بمعنى معين، وغالبا ما يسألونني عن سبب اقتباسى من هذا المؤلف. وعن موضوع الفيلم وفحواه، حقيقة لا أعرف. والأدق قولا، لا أستطيع أن أفسر ذلك بالكلمات. كيف يمكن، مثلا، تفسير ما تحكيه «جوكوند»؟ لكل امرئ إحساسه. وعموما لماذا نصنع الأفلام إذا كان يمكن أن نقول بالكلمات ما نريد أن نعرضه على الشاشة ؟ إن فرقتنا السينمائية حاولت أن تبعث على الشاشة العهد بكل حقيقته. وفي الوقت نفسه كان من المهم الاحتفاظ بنغم شعر بوشكين والامتناع عن تقريبه من الحوار العادي، وعن تبسيط المأساة، وإضافة طابع عصري عليها. وليس لي أن أقول إلى أي حد وفقنا في أداء هذه المهمة. لقد مثلت دورا، صورت فيلما مهما جدا بالنسبة إلي، ولكني لا أزال إلى الآن أعيش مع بوريس جودونوف، وأموت معه.

بلدة بيوتها من إبداع أهلها

فاجأني الصديق كورشاك جفوزديف بعد جولة سريعة معه في متاحف الفنون الروسية بأن جذبني من سيارته ساحبا يدي، طالبا أن أسير معه لأرى ما يسر عقلي ووجداني، وإذ به يدخلني جاليري من جاليرهات الدولة خاصا بلوحات الفنان الجميل ديمتري ليفيتسكي، وسرد قائلا : أحب القرن الثامن عشر صورة الشخص على الرغم من أنه كان يعتبرها نوعا أدنى، مثلا من «اللوحة التاريخية». ولم يستطع الأكاديمي ليفيتسكي أن ينال لقب البروفسور لأنه كان قائد ومرشد صف صور الأشخاص «فقط». في ذلك القرن، رسم الرسامون صور الأعيان والأرستقراطيين وحتى التجار بالمئات والآلاف. ولعبت صورة الشخص الموصي عليها في الحياة والمعيشة ذلك الدور الذي تلعبه الصورة الشمسية الحالية للذكرى. ولكن بين العديد من أساطين الريشة في القرن الثامن عشر، حظي باهتمام الإخلاف أفراد معدودون أي من كان نبوغهم يرفع عملهم إلى مستوى الفن الذي لا يشيخ. ومن هؤلاء القلائل، ديمترى ليفيتسكي (1735 ـ 1822).



صورة خروشوفا وخرفانسكايا لدميتري لفيتسكي

متحف لينينجراد

إن الاهتمام به لم تنطفئ شعلته يوما، واليوم أنعشه المعرض المقام بمناسبة ذكرى مرور 280 سنة على ميلاده. أقيم هذا المعرض أولا في المتحف الروسى لينينجراد ثم في جاليرى الدولة للوحات الفنية في موسكو. هذا المعرض فريد من نوعه، فللمرة الأولى أمكن جمع مائة وعشرة منتوجات من متاحف عديدة ـ أى كل ما كان في منال المنظمين ـ في معرض واحد. وإلى جانب تحف ليفيتسكي الشهيرة، شاهدنا للمرة الأولى صور أشخاص اكتشفت في السنوات الأخيرة.

منذ مائتي سنة رسم ليفيتسكى لوحاته. ولكن خيرة لوحاته لا تزال تذهلنا حتى الآن. فإن عينه كانت ذات بصر ثاقب، ويده كانت دقيقة، وإنك لتدهش حقا وفعلا لكونه استطاع في صورة شخص استعراض (الوضعية المعيارية، والحركات، وتعابير الوجه) أن يعبر عن موقفه الساخر من الموديل.

ولكن ريشة ليفيتسكى تتميز كذلك بالدفء والروحانية.

لقد رسم سلسلة "سمو لني انكي" من سبع صور لأشخاص بكل قاماتهم وذلك بطلب من الإمبراطورة أيكاتيرينا الثانية. فقد صور ليفيتسكى تلميذات معهد سمولني، المؤسسة التعليمية المميزة لأجل بنات الأرستقراطيين من البلاط. وهذه السلسلة من صور الأشخاص تتميز بمهارة الرسم المتأنقة، وحسن النية في رسم المواصفات البشرية؛ وقد تكون صورة خروشوفا وخوفانسكايا أفضل لوحة. فقد رسم ليفيتسكى مشهدا هانئا ريفيا رعويا من مشاهد مسرحية للهواة اشتهر بها معهد سمولني. تمثل خروشوفا راعيا وتمثل خوفانسكايا راعية.

إن الفن الروسى مدين للرسام ليفيتسكى بقدر كبير بكونه قد أطل على المسرح الأوروبي. وما كان لأي مدرسة من مدارس الرسم في أوروبا لترفض ريشته الناضجة. وفي الوقت نفسه كان إبداعه قوميا جدا، فهذا الرسام كان يعرف الإنسان الروسي مع خصائصه وعاداته وطريقة سلوكه ولبس الألبسة معرفة رائعة.

عند خروجنا من الجاليري القريب من بيت مقعد الحرب العالمية الثانية بافلين ايشكين، أشار مرافقي إلى اللوحة الموجودة على باب بيته والتي نقشها على بوابته إيشكين بنفسه، وكانت تعكس كرة أرضية عليها الكلمات التالية : «أيها الناس، صوتوا للسلام!» وكانت تظهر على واجهة البيت لوحات أخرى تعكس أحداثا تاريخية وموضوعات خرافية، حدث هذا كله في سنوات هواية النقش على الخشب حيث كان «الأسطى» إيشكين - من بلدة لجينفو بمقاطعة ايفانوفو - قد صنع رسوما من وضعه وطبقها على كل المفروشات البيتية، والأواني وأشياء الاستعمال اليومي، وكان إيشكين يستعمل في أعماله خشب البتولا والجوز الرومي والجوز الرجراج والزيزفون، وغالبا ما كان يتوافد سكان القرى المجاورة للتعلم من الأسطى، وأيضا للتمتع بمشاهدة منقوشاته، واستطاع الأسطى أن يجعل من سكان بلدته فنانين مبدعين يزخرفون بيوتهم من الداخل والخارج بأيديهم حتى صارت البلدة كلها تحفة فنية معمارية رائعة نادرة الوجود بين البلدان الأخرى.

المراجع :

1- الكسندروف رزينكوف – بوشكين الشاعر السينمائي – باللغة الروسية – موسكو 2012 م.

2- كورشاك جفوزديف – ليفيتسكي العلم والفن – باللغة الروسية – موسكو، يوليو 2012.

3- مطبوعات قلعة هيئة الآثار البافارية – نشرات قلعة نويشفانشتاين- باللغة الألمانية. بافاريا 2012م.

4- مجلة SCALA – أعداد مختلفة.

5- مهند محمد – واحة المسافر.

خرسان

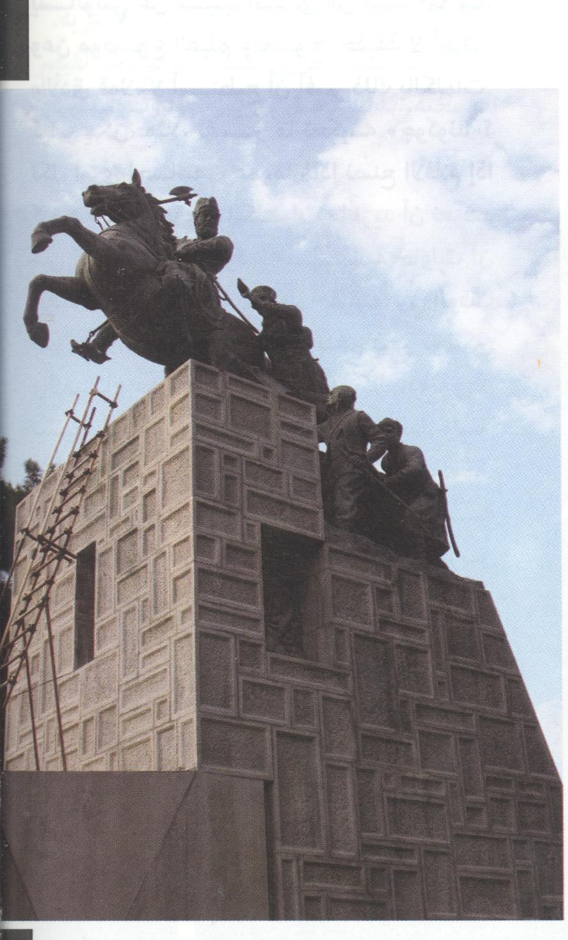
مدينة تضم متحف «نابليون فارس»

صالح تقي
مصور فوتوغرافي - الكويت

في وسط مدينة خرسان الإيرانية يقع المتحف والنصب التذكاري للملك والقائد العسكري نادر شاه الذي يلقب بنابليون فارس، فقد نصَّب نفسه ملكا على إيران في الفترة ما بين 1736 و1747، وقد حرر إيران من الاحتلال الأفغاني، وقد حارب نادر شاه العثمانيين والروس وما يسمى إمبراطوريات البارود، حيث راج استخدام بنادق البارود التي تعرض بالمتحف، إضافة إلى المدافع.

وقد غزا نادر شاه دلهي بالهند، واستولى على كنوز الهند من مجوهرات لا تقدر بثمن، حيث إنه بعد انهيار إمبراطوريته توزعت المجوهرات حتى وجدت طريقها إلى مجموعة الملكة البريطانية، ويوجد في المتحف تمثال تذكاري يمثل نادر شاه يمتطي فرسه في إحدى المعارك. كما يحتوي المتحف على بنادق وفؤوس وسيوف حربية، إضافة إلى بعض المدافع واللوحات التي تصور مشاهد للحروب. ونجد أيضا في متحف القائد نادر شاه ما يميز هذه الحقبة من بذخ وتزين بالأحجار الكريمة والمجوهرات، حتى أن الأسلحة طليت بالذهب والفضة.

وتعتبر مدينة خرسان (التي تعرف اليوم باسم مشهد) مسقط رأس نادر شاه الذي ولد ودفن بها، ليكون هذا المتحف شاهدا على انتصاراته وهزائمه أيضا.



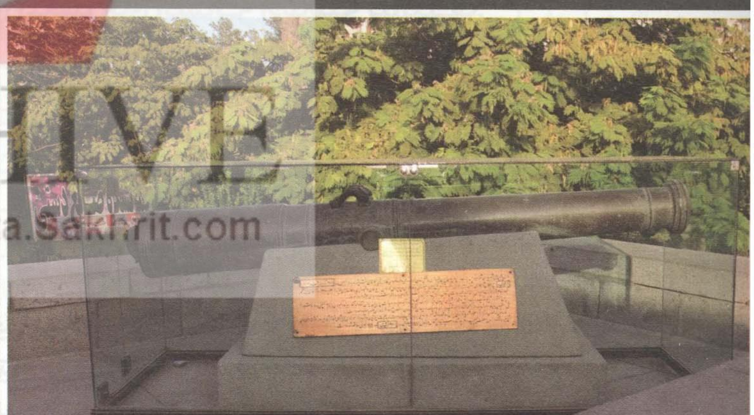
تمثال نادر شاه خارج المتحف



سجادة لنادر شاه



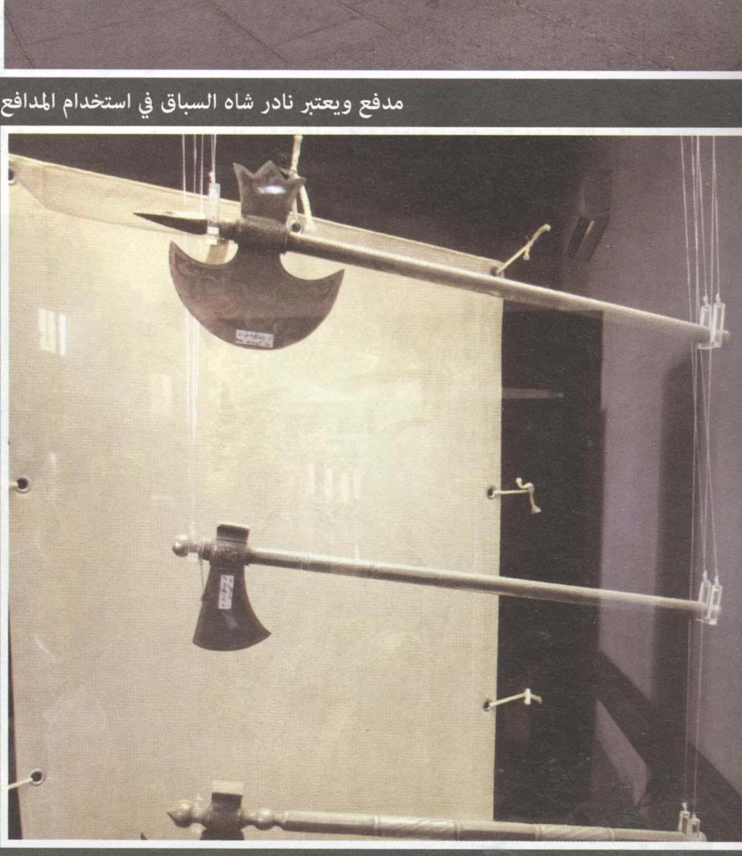
لوحة لإحدى المعارك



مدفع ويعتبر نادر شاه السباق في استخدام المدافع



الأسلحة



فؤوس حربية

افتُتح في جزيرة سكيبشولمن بمدينة استكهولم عام 1958

متحف الفن الحديث.. عظماء فناني القرن العشرين هنا

إنه المتحف الأهم للفن الحديث في السويد فهو يضم أعمالا فنية لأهم الأسماء التي تمثل العبقرية في فن القرن العشرين. «مودرنا ميوزيت» كما يطلقون عليه معروف ومن السهولة بمكان الوصول إليه من أي موقع في عاصمة السويد أستوكهولم. ويمكن الانطلاق لزيارته من محطة القطارات الرئيسية في المدينة في سيارة أجرة لتصله بعد نحو عشرين دقيقة، أو سيرا على الأقدام من المحطة لتبلغه في أقل من ساعة. ولقد فضلت الثانية حيث الاستمتاع بكل تلك المناظر التي تجمع المدينة بالماء، إذ تشرف العمائر على البحر وتفصلها عنه شوارع فسيحة وكورنيش واسع. ويكتظ البحر بالقوارب وتجد على الشواطئ المقاهي المتنوعة والتصميمات والجلسات وكذلك فيما تقدمه من مأكولات.

يقع المتحف على جزيرة سكيبشولمن التي تتوسط مدينة أستكهولم وقبل أن تصل إليه تمر على متحف الحياة للبلاد الأوروبية الشمالية عامة والسويد خاصة، ويوجد في الجهة المقابلة له متحف الأحياء. وبعد اجتيازهما صعودا على الهضبة الخضراء ذات أشجار الكستناء المعمرة تصل في أعلاها إلى الساحة الأمامية للمتحف.

د. خالد الحمزة
أكاديمي وباحث - الدنمارك

مجموعة المتحف النحتية في الهواء الطلق

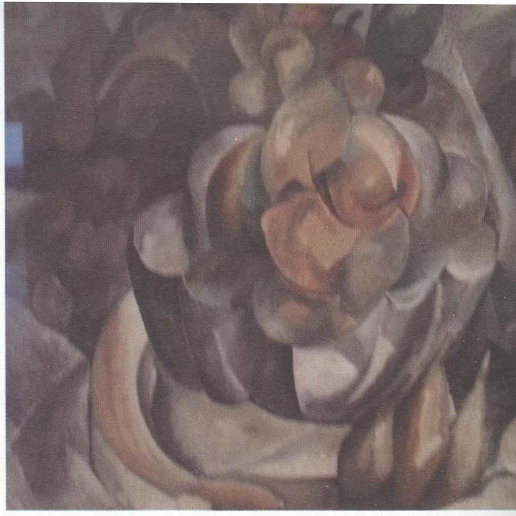
تحيط بالمتحف مبان كثيرة منتشرة بين المساحات الخضراء المملوءة بأشجار الغابة، ويتوزع حول المتحف ثلاثة عشر عملا نحتيا تقدم مفاهيم متنوعة بخصوص النحت ومواده وعلاقته ببيئته. ويبرز من بين تلك الأعمال واحد يقع على يمين المتجه إلى المتحف عند وصوله إلى أعلى الهضبة. وهذا العمل عبارة عن مجموعة من عدة أشكال لنساء وحيوانات تشبه لعب الأطفال المحشوة الضخمة وبألوان زاهية ولها وقفات تجعلها كأنها تلعب بمرح طاغ. «الجنة الخيالية» وهذا هو عنوانها الذي أطلقته عليها الفنانة نيكي داسانت فاله عندما نصبتها في هذا الموقع. لقد أنتجتها من قبل للمعرض الدولي بمونتريال في كندا في عام 1967. ولقد عملت على مشاريعها في دعوات من المتحف حتى العام 1976. وتوجد بجانبها أعمال زوجها جان تنجولي المكونة من قطع المعادن السوداء وكأنها آلات مصانع ويمكن أن تبللك برذاذ الماء الخارج من بعض فتحاتها إذا كنت تقف قريبا منها.

ونجد بعدها باتجاه المتحف أربعة أشكال نحتية متجاورة في بقعة واحدة، فهي تكون عملا واحدا للنحات الأمريكي ألكسندر كالدر. إنها بعنوان «العناصر الأربعة» وهي تمثل لعناصر الطبيعة الأربعة في أحد المفاهيم العلمية القديمة، وهي الماء والهواء والتراب والنار. وكان الفنان قد عمل نموذجا لها في العام 1937 ولكنها لم تنجز بحجمها الحقيقي إلا في هذا الموقع وذلك في العام 1961.

ثم تجد بالقرب من مدخل المتحف قطعة للفنان دان جراهام المعروف بمبانيه التي يستعمل في إنشائها قضبان الفولاذ وألواح الزجاج والمرايا. إن هذا النحت عبارة عن مبنى ولكنه من دون سقف ولا يوفر لمن يقف داخله حماية من الظروف الجوية، وتعكس المرايا البيئة المحيطة بها فتربك



المدخل والجانب الأيسر من المبنى



طبيعة صامتة - براك



العناصر الأربعة - كالدر

المشاهد فالعلاقة بين المبنى والموقع الذي يوجد به غير محددة وغامضة. وغير بعيد عن هذا العمل نجد قطعتين كبيرتين من حجر الجرانيت الأسود السويدي، وهذا هو عنوان العمل. إنه للنحات أولريخ روكرايم وهو من العام 1981. ويبدو الحجران وكأنهما على حالهما كما تم جلبهما من المحجر. وهذا بالضبط ما يميز عمل هذا الفنان حيث تركت مهنته الأولى كحجار أثرها على نحته إذ ينتهي من قطعة الحجر حيث يمكن للنحات التقليدي أن يبدأ العمل. ولا تلحظ في الحجر إلا أثر أدوات القطع والثقب ليس إلا.

وهناك عمل مثير ليس بسبب عنوانه فحسب ولكن بمفهوم الاستيلاء الفني الذي يمثله. وعنوانه «غذاء على العشب» ولا شك في أنك تعرف أن هذا هو عنوان لوحة الفنان الفرنسي مانيه في العام 1863 التي أثارت لغطا عظيما عندما عرضت لأول مرة في صالون باريس. لقد قام الفنان النرويجي كارل نيسار - بعد مرور قرن بالكامل على لوحة مانيه - بنحت نماذج من الكرتون للفنان بيكاسو الذي عرف بأنه قد بنى بعض أعماله على لوحات فنانين آخرين مثل مانيه ولكنه كان يغير في فكرة العمل وبعض تفاصيله.

وبالقرب من العمل السابق وإحدى زوايا مبنى المتحف الخارجية نجد عملا بعنوان «شكل تذكاري» للفنان كريستيان بيرج من العام 1927. لقد درس هذا الفنان في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في أستوكهولم وزار مصر وتواصل أثناء وجوده في باريس مع التكعيبية. ولقد شارك التمثال وهو جذع مجرد لامرأة في معرض أستوكهولم في العام 1930 ولكنه قوبل حينها بالكثير من النقد اللاذع ولكن منذ الخمسينيات أخذت أسهم هذا الفنان بالارتفاع مع تغير النظرة إلى الفن.

ونختم هذه الجولة بين أهم منحوتات الحدائق المحيطة بالمتحف بعمل للفنان الدنماركي المهم بير كيركيباي من العام 2000 حيث يقع بعيدا خلف المتحف. إنه مبنى بالطوب الأحمر ومن دون سقف، وتشكل الدعامات نصف حوائطه السفلية. إن أعمال الفنان في النحت والتصوير عموما غريبة وتعبيرية ولكن أعماله بالطوب تقع ما بين النحت والعمارة.

مبنى المتحف

تم افتتاح المتحف في العام 1958 في مبنى صغير ولكن في الفترة من العام 1994 حتى العام 1998 تمت إعادة بناء الموقع من قبل المعماري الإسباني رافائيل مونيو، أما قاعة الدراسة في المتحف فقد صممها المعماري رينزو بيانو. ولقد راعى المعماري توافق المبنى مع المباني الأخرى في الجزيرة ولذا نجده غير حاضر كمعلم بارز عما حوله.

وعند دخول المبنى تجد بهوا كبيرا يوجد فيه على اليمين مركز بيع الكتب والصور والتذكارات الفنية، أما على اليسار فتجد الاستقبال وبيع تذاكر الدخول. ويفضي هذا الأخير إلى قاعة ضخمة وهي في الوقت نفسه تشكل ممرا طويلا به ثلاثة مداخل كبيرة على يمينها يفتح كل منها على مجموعة من القاعات. ويمكن لك الاتجاه إلى مدخل بجانب مركز البيع لتدخل مركز العمارة والتصميم الذي يحوي كثيرا من النماذج المجسمة لعمارة القرن العشرين وكذلك العديد من رسوم مبان صممها أهم المعماريين. ويقيم المركز أنشطة كالندوات والمعارض التي تهم الإنسان المعاصر باتصالها مباشرة بمختلف مناحي حياته.

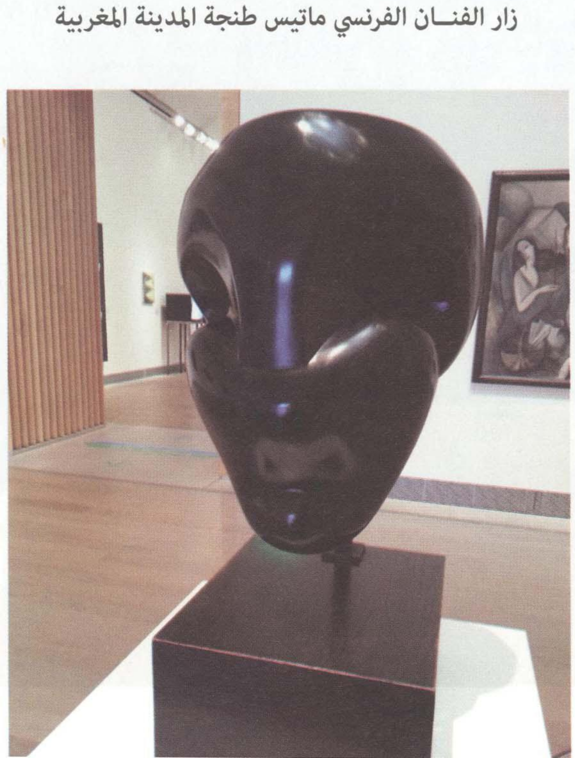
مجموعة المتحف الفنية

على الرغم من أن مجموعة متحف الفن الحديث بأستكهولم ليست الأكبر وليس فيها ذلك الكم الكبير من الأعمال الفنية المشهورة إلا أنها تتميز بقدرتها على إخبارنا بقصة الفن الحديث المثيرة. فالمجموعة تحتوي على أعمال متميزة وممثلة لمدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والفن الطليعي الروسي والدادائية والسريالية والفن الجماهيري. وتظهر المجموعة بكليتها تناغما وتوازنا بينها بالإضافة إلى قيمة كل عمل منفردا.

زار الفنان الفرنسي ماتيس طنجة المدينة المغربية في العام 1912 وقال في مقابلة معه لقد رأى في الريف المغربي المناظر التي شاهدها في لوحات ديلاكروا تماما، وله في المتحف عمل بعنوان «منظر طبيعي مغربي (أكانثاس)» من نفس العام، وقد رسمه من الطبيعة مباشرة واستغرق إنجازه شهرا كاملا. وألوان ماتيس لا تنقل اللون الطبيعي ولكنه يلون العناصر لتنقل إلينا التعبير عن الرطوبة والنمو والطاقة. ولقد تأثر بطريقته تلك العديد من الفنانين الإسكندنافيين الذين درسوا في أكاديميته في باريس والذين يعرض المتحف لأهمهم مثل سيجريد هيرتن وإسحاق جرونفالد وآينار جالين.

يوجد من الفن الحديث في بداية القرن العشرين لدى المتحف مجموعة من الأعمال الفنية. فتجد من النحت رأسا من عمل ريموند وهو أخو الفنان المشهور مارسيل دوشامب من العام 1912. وتشاهد بالقرب منه لوحة للفنان روبرت ديلوني وهي منظر لكنيسة سانت سافارين من العام 1910، وله لوحة أخرى فيها طبيعة صامتة وطبق من العام 1908. ونجد لوحة آرنست لودفج كيرشنر بعنوان «مارسيلا» من العام 1910. وتشاهد بعدها لوحة «سيدة وجلد ثعلب» للفنان الألماني أوتو ديكس من العام 1925. ونجد لوحة للفنان النمساوي أوسكار كوكوشكا وهي بروترية لشخصية تعرف بماركوس جوزيف مونتسكيو من العام 1910. وتجد هناك مجموعة من لوحات مطبوعة بالأبيض والأسود للفنان الألماني جورج جروز.

تجد عملا للفنان السويدي نيلز ويدل وهو لوحة بعنوان «لجنة التحكيم (الرقابة)» من العام 1938 حيث يعلق على معرض النازيين في ألمانيا للفن الحديث الذي اعتبروه منحطا وهو يرى في لجان التحكيم في السويد وقتها نوعا من المصادرة والرقابة على الإبداع. ويبدو هنا متأثرا بالتكعيبية ونفذها بألوانه الترابية التي هي عبارة عن مزيج من الأصباغ والشمع كان يحضره بنفسه. لقد تعرف الفنان ألبين أملين في العام 1933على الطباع روبن بلومكيوفست الذي كان



رأس - ريموند دوشامب 1912

يشاركه فكر اليسار السياسي، واتفقا على إصدار ألبوم سياسي من طبعات الللينيوم. كان هدفهما حملة سياسية سريعة ضد هتلر الذي كان قد وصل إلى حكم ألمانيا العام الذي سبقه. شاركهما مجموعة من الأصدقاء هذا المشروع مثل أولا إزموند وسفن إريكسون وإيفار أندريسون. لقد شعروا بأن النازية تعني الحرب لذا أنتجوا أعمالا تفيض بالسخرية السياسية تحت شعار «من أجل البشرية والقيم الإنسانية والديموقراطية، وضد الفاشية والحرب والديكتاتورية».

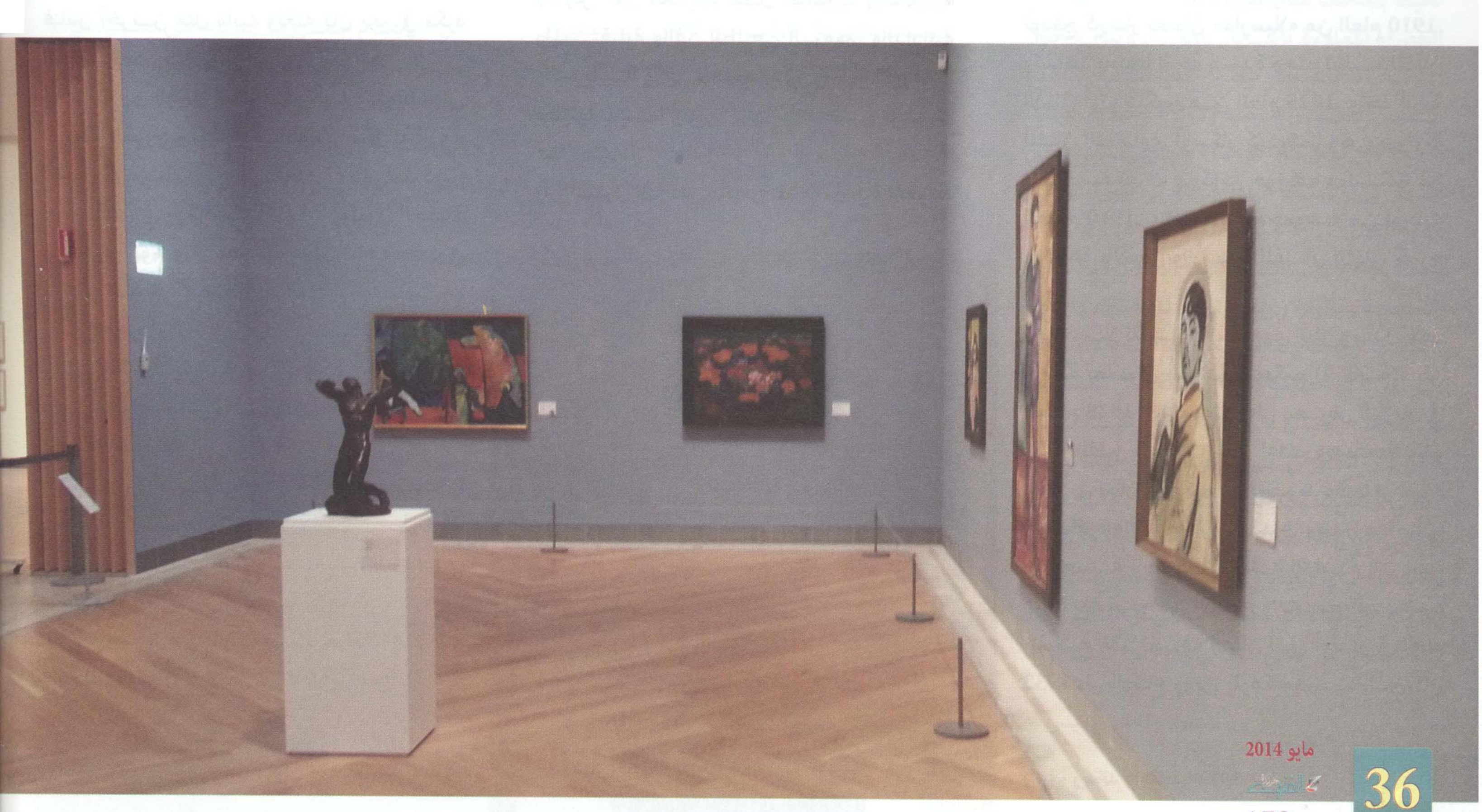
زارت الفنانة سري ديركيرت كلية البنات في أستوكهولم التي تأسست في العام 1925 لفترة من الوقت وذلك في العام 1947 ورسمت زميلاتها والطالبات. اعتبرت صورها الشخصية وقتها كاريكاتيرية وغير جميلة ولكن عاد الاعتراف بفنها فيما بعد كباعثة لفن الصور الشخصية بأسلوب جديد يميزها.

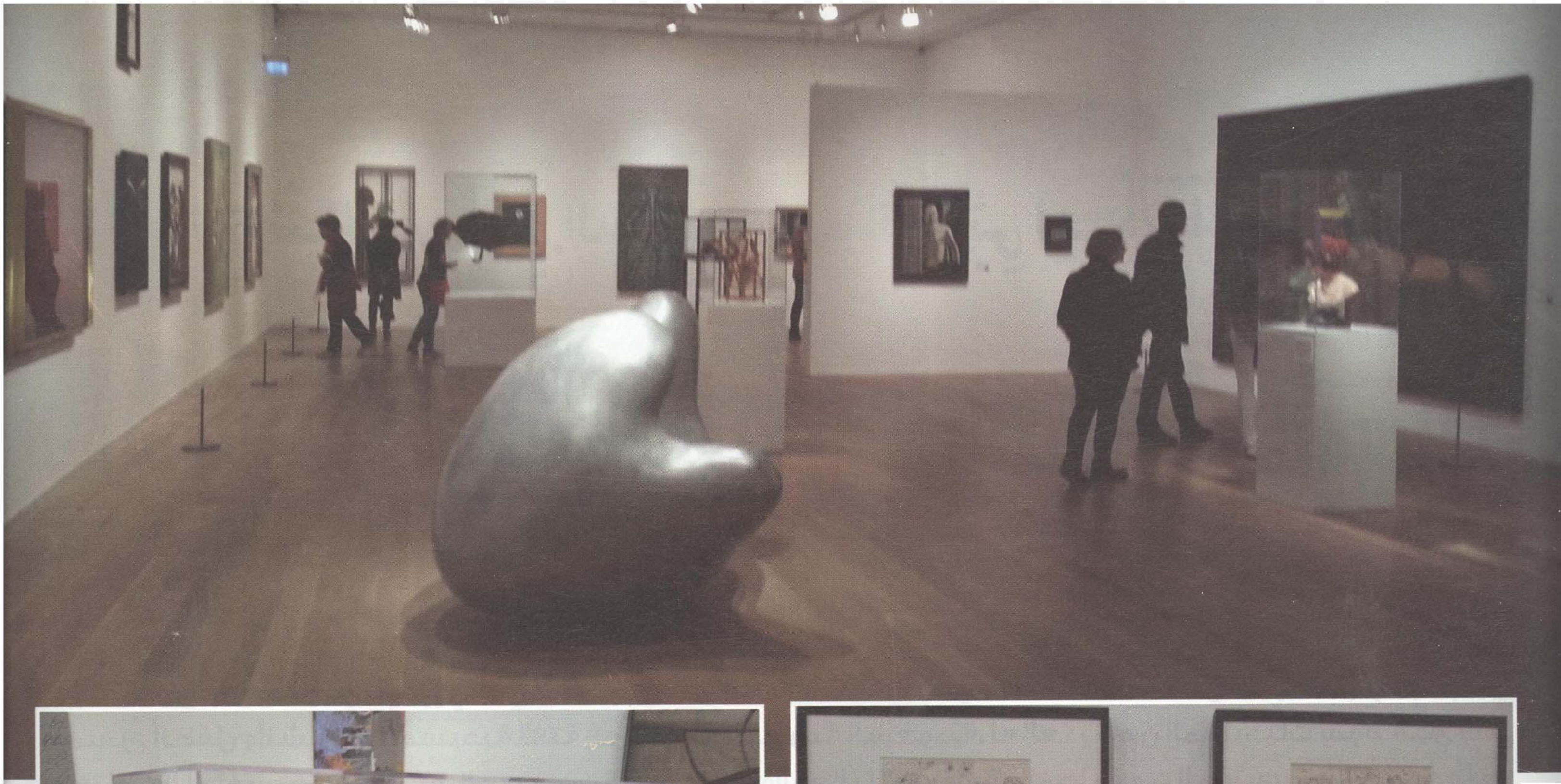
لوحة «أقمشة مزخرفة» لماتيس وهي من العام 1928 وذات علاقة بزيارته للمغرب وتصويره للنساء وزخارف السجاد والأقمشة التي فتنته كثيرا. وتجد كذلك عملا للفنان الفرنسي الفطري دوبوفيه «طريقة لإخفاء الآثار» من العام 1957. ونجد عملا مشهورا ومهما للفنان الأمريكي روبرت روشنبيرج بعنوان «مختصرات أو المعزاة» 1959-1955 ولقد أدخل فيه مواد مختلفة وكذلك مجالات فنية متعددة. إذ يدخل في تكوين العمل حيوان محشو وإطار مطاطي وألوان زيتية وكولاج من ورق ومعدن وقماش بالإضافة إلى الرسم، ويجمع العمل بين التصوير والنحت كذلك. لقد مر على هذا العمل في المتحف نصف قرن حيث عرضت لأول مرة في معرض جماعي نظمه المتحف في العام 1962 تحت عنوان «أربعة أمريكيين». وأطلق على أعماله من هذه الفئة «جمعي» وفيها يتعامل مع أشياء الحياة الحقيقية ويعبر من خلالها عما يدور في خلده من أفكار ومشاعر وعن روح العصر الذي عاش فيه. وتجد عملا لصديق روشنبيرج الفنان جاسبر جونز وهو بعنوان «حقل بطيء» من العام 1962 والذي اعتمد فيه على الكولاج والألوان الزيتية على قماش. وهو كصديقه يقول بأنه خارج عباءة التعبيرية التجريدية ونقائها وبعدها عن تاريخ الفن وعن الحياة اليومية. الفن والحياة لا ينفصلان ولذا نجده يكتب أسماء الألوان الأساسية ولكنها ممزوجة على السطح ووضع الفرشاة أداة التلوين بجانب العمل وكجزء منه. وترى عمل وليم دي كوننج «شخص في منظر طبيعي لمستنقع» من العام 1966.

ولدى المتحف من الفن الأبكر كذلك مجموعة من أشهر وأهم أعمال مارسيل دوشامب. نجد منضدة عرضت عليها عناصر متحف الفنان المصغر الذي صنعه بنفسه لمصغرات من أعماله حتى حينه، واستغرق عمله الفترة من العام 1942 إلى 1954. ونجد في القاعة المخصصة لأعماله عددا منها مثل «العجلة» و«النافورة» و«الموناليزا» و«الصيدلية» و«المشط» و«روز سيلفي» ونسخة من «النافذة الكبيرة» وغيرها. ونجد رسوما للفنان البلجيكي رينيه ماجريت المشهور بغرائبية رؤاه من العام 1945. وتجد رسوما للفنان الألماني ماكس آرنست مثل «السروات الثلاث» من العام 1925 و«شخص» من العام 1931. ولوحة بعنوان «اللقاء الأول» للفنان فرانسيس بيكابيا.

ويقتني المتحف عمل الفنان الإيرلندي فرانسس بيكون «صورتين شخصيتين للوسين فرويد وفرانك أورباخ» من العام 1964. وهو مصور الشخصيات ذات الأجسام المشوهة وفي أوضاع وحركات متشنجة وتعبر عن عزلة داخلية تصل حافة القنوط. وهو عادة يبني صوره الشخصية على أمثلة معروفة في تاريخ الفن. ونشاهد عمل ماتيس «أبولو» من العام 1953 أي قبل وفاته


نسخة من النافذة الكبيرة لدوشامب


إحدى قاعات المتحف





رسوم - رينيه ماجريت 1945



مختصرات - روشينبيرج 1959

بعام ولقد أخذ في السنوات الأخيرة من حياته بعد أن خارت قواه الجسدية يعمل على الكولاج من ورق يلونه مساعدوه ويقصونه وفق اختياراته. ويمكن أن يقرأ هذا العمل شبه المتماثل على الجانبين ويتوسط أعلاه وجه مرسوم يعلوه شمس وكأنها تتوجه، كاحتفال بالحياة والحب بتقديمه الموضوع الذي ظهر في أغلب الحضارات القديمة، آلهة الشمس والحب والشعر.

ويقتني المتحف أعمالا للفنان الفرنسي يافس كلاين مثل «أزرق منفرد» من العام 1956، و«نحت إسفنج أزرق» من العام 1960. لقد كرس هذا الفنان حياته للون الأزرق معبرا عن الحرية والفراغ واللامحدود. وهو الذي كان يبيع الحيز الفارغ وقطعا من الفضاء مقابل رقائق ذهبية وكان ينثرها على نهر السين. وللفنانة فاله التي واجهتنا تماثيلها الكبيرة قبل مدخل المتحف عدد من الأعمال الفنية في مجالات النحت والنحت البارز والتصوير مثل «موديل» من الأول و«كنج كونج» من الثاني من العام 1962، و«تكوين» من الثالث من العام 1955. ثم أعمالا أحدث مثل «مجتمع» للفنان البلجيكي من العام 1972، وهي توظيف لكلمات مكتوبة. ونشاهد قريبا منها أعمال الفنان الياباني أون كاوارا التي تخلد أياما بعينها يختارها ويكتب بالأبيض المربع على أرضية سوداء الأحرف الأولى من اسم الشهر بالإنجليزية ومن دون فراغ بينهما يليه اليوم ثم نقطة ثم السنة بالأرقام العربية.

وللفنان دونالد جود الاختصاري الأمريكي المعروف في المتحف عمل وهو من سبعة صناديق متشابهة ومن المعدن المقاوم للصدأ. إنها مثبتة على الجدار فوق بعضها وبينها فراغات متساوية. العمل من دون عنوان ومن العام 1965. ولقد كان جود ناقدا فنيا بالإضافة إلى كونه فنانا وهو واحد من الذين شكلوا مفهوم الاختصارية. وترى من أعمال الفنانة الأمريكية إيفا هيس «بدون عنوان» من العام 1965 التي اشتهرت بتجريبها بالخامات كالفيبرجلاس والأقمشة المتنوعة. وعادة ما تعمل في نحتها على المتقابلات كالطري مقابل القاسي أو المقفل مقابل المفتوح. وللفنانة هيس موقعها المميز بين فناني جيلها ولقد أثرت في الكثير من الفنانين الذين أتوا بعدها.

ويمثل عمل الفنانة باربارا كروجر في المتحف «أنا حملك غير المدنس» من العام 1982 لطريقتها في فنها المعتمدة على الصور والكتابة عليها. لقد أثرت دراستها للتصميم وعملها في دار نشر في مدينة نيويورك لما يزيد عن اثني عشر عاما على أسلوبها في العمل الفني. وهي عادة ما تحرف الصورة عن ارتباطاتها ودلالاتها الأصلية لتقدم مضمونا مختلفا وغالبا ما يكون نسويا.

ويقيم المتحف ورشا فنية خاصة للأطفال فيها أنشطة متنوعة ذات علاقة بمجموعته الفنية. وهي واحدة من الطرق التي يتبعها المتحف للنهضة بالتذوق الفني من خلال ربط الأطفال والشباب بالفن والاتصال المباشر به. ولقد شاهدت في المتحف مجموعة من رسوم الأطفال التي نفذت بإشراف متخصصين وعملت على التحاور مع فنان البوب آندي ورهول من خلال محاولة فهم طريقة تفكيره في أعماله. ويقول تاريخ المتحف بأهمية المعارض الفردية أو الجماعية حيث يتضح ذلك من المعارض التي أقامها أو التي يخطط لإقامتها، ويدلل ذلك على فهم إدارة المتحف لوظيفته مدفوعة برؤية ذات أفق مفتوح.

الكاتب المسرحي السعودي فهد الحارثي لـ الفنون:

المرأة غائبة عن الحياة اليومية فكيف أصورها في المسرح؟

هو صوت مسرحي سعودي قوي، يعتبر المسرح محور حياته، اشتغل بالصحافة، كما عمل مخرجا مسرحيا، اهتم بمسرح الطفل وأنشأ حركة مسرحية لافتة في المملكة العربية السعودية، له العديد من المسرحيات سواء التي قام بكتابتها أو إخراجها، شارك في العديد من المهرجانات والفعاليات الدولية والمحلية عن المسرح، وتم تكريمه على المستويين المحلي والعربي، هو المسرحي السعودي فهد ردة الحارثي.لذا كان هذا اللقاء مع المسرحي السعودي، وإليكم التفاصيل:

أجرت الحوار : د. هويدا صالح

عضو هيئة التدريس في أكاديمية الفنون - مصر

بداية، أصدرت سبعة كتب أخيرا أقل ما يقال عنها إنها تختصر مشوارك المسرحي. فلماذا كل هذا التأخير في نشر إبداعك المسرحي؟

نعم هي سبعة كتب صدرت عن مطبوعات لجنة المسرح بالجنادرية وهي:

«المسرح السعودي اللوحة والإطار» من مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام، «نصوص مسرحية» عن نادي الطائف الأدبي، «قصاصات مسرحية» مقالات ودراسات مسرحية، «يوشك أن ينفجر» نصوص مونودراما، «المحتكر» مجموعة «كنا صديقين» مجموعة نصوص.

وفي تصوري أنني لم أتأخر كثيراً في النشر، أخذت وقتي جيداً في العمل والتجربة حتى تكون لي رصيدا معرفيا ونمت خبراتي بشكل جيداً يتيح لي تقديم تجربة مفيدة للقاريء، ثم إن هناك سببا مهما في أنني لم أفكر في النشر خلال تلك الفترة حيث كنت مشغولاً تماماً بتجربة ورشة العمل المسرحي بالطائف التي أسستها مع مجموعة من الأصدقاء وعملنا من خلالها على تنمية قدارتنا المسرحية بشكل جيد ثم انطلقنا ندرب بها أجيالاً اخرى ومازالت الورشة المسرحية تواصل تقديم منجزها التدريبي التكويني لنا ولأجيال أخرى، من هنا كان سبب تأخري في نشر نصوصي ودراساتي.

لماذا قمت بعمل مقدمات لهذه الأعمال المسرحية؟ هل أردت توثيق رؤاك الفنية الإخراجية لغياب النقد الفني عن متابعة ما قدمت من رؤى إخراجية لمسرحياتك؟

كان ذلك في فترة ما، وكنا وقتها نخوض غمار تجارب جديدة في المسرح وكان لابد من تلك المقدمات لشرح مكونات النص ورؤيتي له ولخلق تفاهمات مع المخرجين الذين يعملون في هذه النصوص، لكن ذلك لم يعد في النصوص الأخيرة التي قمت بكتابتها منذ خمسة أعوام حيث توقفت عن ممارسة هذا الفعل وكتبت النص دون تفاهمات إخراجية حيث أصبحت على يقين بأني قد أقيد بتفاهماتي، وبالتالي التقليص من دوره كشريك لي في اللعبة المسرحية.

رغم أن مسرحياتك الصادرة أخيرا تحت عنوان: «نصوص مسرحية» من فصل واحد إلا أنه يظهر فيها الحس الملحمي، كيف ترى ذلك؟

> **هنا لويس يقبل بوجود المرأة في المسلسل التلفزيوني ويقبل بها مذيعة لكنه لا يقبل بوجودها في المسرح**

نصوص مسرحية جمعت فيها ثلاثة اعمال هي: عصف - سفر الهوامش - حالة قلق، وهي تمثل تجربة مهمة في مسيرتي في كتابة النص المسرحي حيث حاولت فيها إيجاد تقارب ما بين لغة الحوار في المسرح ولغة السرد في القصة، وملت فيها كثيراً لشاعرية الجملة من حيث تكوينها، قد يكون فيها طقس من الملحمية عند بريخت أو مساحات من تكوينات مسرح العبث، لكن جهدي كان خلالها منصباً على إيجاد لغة تقارب بين لغة الحوار ولغة السرد، فصلت حوارات بعض الشخصيات ونشرتها كقصص قصيرة فوجدت قبولاً، ولم يلحظ أحد أنها في الأساس كانت حواراً لشخصية في مسرحية، أكملت المشروع بمجموعة نصوص منها سفر الهوامش، والعرض الأخير وغيرها فاكتمل عندي مشروع بتجربة.

في توصيف مادة «المسرحية» في مقرر كلية الآداب بجامعة الطائف لا يوجد أي ذكر للمسرح السعودي، هل ترى أن واضعي المناهج لا يرون أن هناك حركة مسرحية مكتملة النضج في المملكة أم بماذا تفسر ذلك؟

هنالك خلل عام يبدأ منذ المراحل الدراسية العامة ويصل إلى الجامعات التي تهمل ذكر المسرح السعودي وتجربته الطويلة، الخلل لا يكمن

بالتأكيد في المسرح السعودي وأنشطته التي تجاوزت نصف قرن لكن في ذهنية من يعمل في وضع المناهج في المراحل الدراسية، وكذلك الجامعات، وفي السنوات الأخيرة قدمت العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه عن المسرح والمسرحيين في السعودية لكن ذلك لم يتحول إلى مناخ عام يضع التجربة من خلالها داخل إطار البحث الجامعي والاكاديمي أو حتى داخل مناهج التعليم العام.

كيف ترى دور جمعيات الثقافة والفنون في المملكة؟ وهل ترى دورها كافيا للنهوض بالحركة المسرحية؟

منذ أن تأسست جمعية الثقافة والفنون وفروعها وهي تتولى مسرحاً شبه احترافي توفر له من الكوادر البشرية مالم يتوافر لغيره، ورغم أن المسرح جزء من نشاط الجمعية إلا أنها قدمت نفسها من خلاله فهو الأكثر تميز وصخباً في برامج الجمعية الموسمية، وقدمت من خلاله أسماء كبيرة على مستوى النص والإخراج والتمثيل، كما يجب أن نشير الي الدور الذي قامت به الجمعية في تقديم العروض المسرحية وإتاحة الفرص للمواهب الشابة من أجل الظهور، وعلينا أن نشير إلى أن الجمعية ظلمت المسرح بها لأنها لم تبن مسرحاً واحد منذ أكثر من ثلاثين عاماً تركته، دون بيت يقدم نفسه من خلاله، دون دعم مالي مناسب يتيح له فرص العمل الحقيقي، دون أن تتولى عملية التدريب والتأهيل وكل النجاحات التي تحققت لمسرح الجمعية كانت عبارة عن اجتهادات شخصية قام بها أشخاص نحتوا في الصخر وصرفوا أوقاتهم وأموالهم من أجل وجود مسرح سعودي.

لماذا يسمح التابو الديني برأيك بوجود حركة مسرحية سعودية ولو كانت محدودة ولا يسمح بوجود فن مثل فن السينما رغم أن كليهما تمثيل؟

لأن الأمر متعلق بفكر غير واضح تماماً، فهو مثلاً لا يعترض على وجودها في مسلسل تلفزيوني لكنه يعترض على وجودها في المسرح، هو يقبل بوجودها بوصفها مذيعة ويتحاور معها لكنه لا يقبل بوجودها في المسرح، وبالتالي فقد شكل موقفاً من السينما غير مبرر وغير واضح منه سوى استجابات يدفع بعضها بعضاً في اتجاهات لا تكاد تكون منطقية التناول لكنها موجودة وفاعلة على الأرض وقادرة على ترسيخ قيم الحلال والحرام في نفوس الأتباع ومن ثم نشرها كقناعات اجتماعية دينية يصعب تغييرها، ولديها القدرة على فعل الحراك الاجتماعي تجاه ما يقبل وما يرفض.



فهد الحارثي

كيف ترى المسرح النسوي السعودي؟ وكيف تقيم التجربة النسوية؟

تجربة لم تتضح معالمها، مازالت تسعى إلى تقديم نفسها دون وعي حقيقي بمكونات العمل المسرحي ومازال الوقت مبكراً للحكم مع أو ضد تلك التجربة.

كيف تستعيض ككاتب مسرحي عن دور النساء في نصوصك؟ هل تستعين بفكرة القناع التي كان يستعيض بها المسرح الإغريقي؟ أم كيف تبرر غياب النساء فنيا؟

لا أزيف واقعي، أرسمه كما هو، المرأة غير موجودة في يومياتي ليست معي في مكتبي ولا في المقهى ولا في المسرح فكيف أزور وجودها في المسرح هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك هموم إنسانية يشترك فيها الرجل والمرأة تكون مادتي بالأساس للكتابة. المرأة كائن عظيم كله إحساس وحضارة، وفعل غيابها عن المسرح السعودي هو فعل اجتماعي رغم أن هذا الغياب ليس كاملاً تماما لكنه غياب مؤثر من دون شك وأنت لاتستطيع أن تتجادل معه كثيراً لأنه يأتي من خلال قناعات وحراك اجتماعي يتجه نحو هذا الفكر يتنازل عنه في زوايا ويقسو عليه في أخرى، والأمر في تصوري ينساق على المسرح العربي الذي تهمش فيه المرأة كم مؤلفة مسرحية لدينا؟ مقابل طوفان من الرجال كم مخرجة؟ مقابل طوفان من الرجال كم ممثلة مبدعة وليست مؤدية دور؟ كم منظرة؟ إذن هي مهمشة حتى على مستوى المسرح العربي وهذه مشكلة العقلية العربية التي تطارده في كل مكان مصورة المرأة ككائن غير مكتمل تكامل الرجل.

> المسرح النسوي السعودي ما زال لا يمتلك الرؤية والوعي الحقيقي بمكونات المسرح ويحتاج إلى كثير من النضج

لماذا لا نجد مسرحا للدولة السعودية على غرار المسرح القومي المصري؟

هي أيضاً مسألة فكر، وزارة الثقافة والإعلام لم تؤسس حتى الآن للمشروع المسرحي أو تدعمه، كما أنه يجب لكي تؤسس لمشروع مسرح قومي، المسرح ضمن أنشطتها لكنه ليس المهم لها.

ما أهم العتبات الفنية التي مرت بحياتك طوال مشوارك المسرحي؟

طوال ثلاثين عاماً عملت فيها بالمسرح عملت على مشاريعي المسرحية التي ترضي غروري المسرحي، كنت أتعامل مع المسرح وفق قاعدة العشاق: نبتعد لنقترب ونقترب لنبتعد، أعرف كل تفاصيل الخشبة وأتعامل مع كل تقنياتها عملاً وفعلاً، في داخلي عشق والعاشق سيمضى إلى حيث عشقه وستعترضه العقبات وكأنها لم تكن، مر الكثير لكنني لاأتذكر الآن إلا أنني مازلت أمارس عشقي للمسرح لم أتوقف فيه عاماً واحد.

ما أهم مشاريعك المسرحية المستقبلية؟

مجموعة من الأعمال الجديدة ومنها نص «هاممون» ونص «الشق والرقعة» وأعمال مازالت تعرض ومنها «الجثة صفر ومساحة بوح».

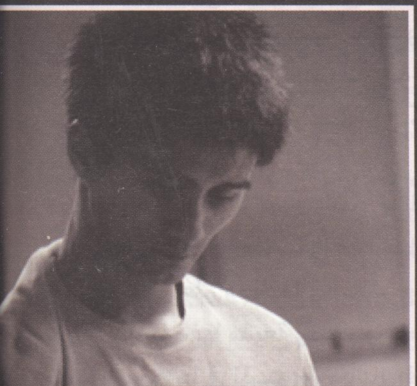
عرض تايواني قُدم في مهرجان المسرح العربي السادس بالشارقة

الحاسة السابعة .. تقنيات الديجيتال وآماد مسرح المستقبل

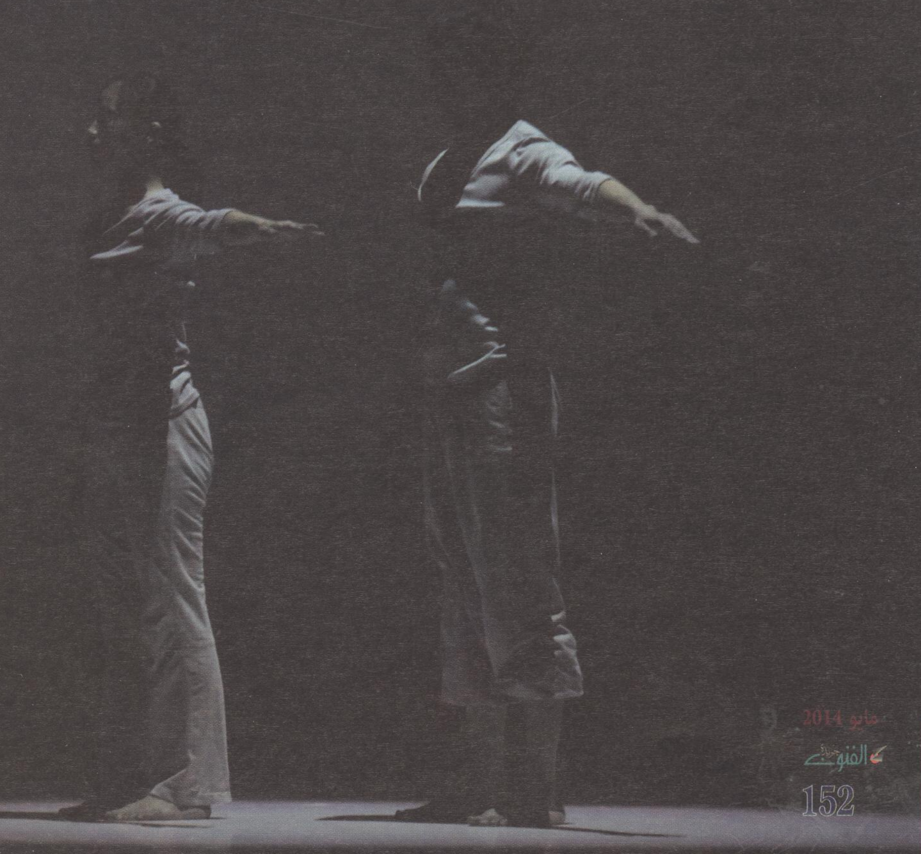
بقوة صادمة ومثيرة للدهشة، يضعنا عرض افتتاح مهرجان المسرح العربي السادس في الشارقة «الحاسة السابعة» - المُصمم والمُجهّز بتقنيات الإضاءة الرقمية - في مواجهة أسئلة مثيرة للتأمل والبحث والجدل، أسئلة تشكك في معطيات التقنيات السائدة وتُعلن بجرأة عن ولوج مرحلة جديدة تتعرض فيها جماليات المشهد المسرحي إلى صراع محتدم مع الاجتياح الإلكتروني الذي يواصل الإطاحة بكل الحدود فاحتشدت الحياة بمشاهد التحول نحو عصر الاتصالات الإلكترونية والحياة الرقمية الافتراضية. ولكن ما هي أشكال تلك المواجهة بين جماليات الفن المسرحي القائم على التواصل البشري الحسي والفكري والشعوري في لحظة تقع حدودها في إطار «هنا» و«الآن» وعالم افتراضي يخترق كل حدود الزمان والمكان بسرعة تتخطى سرعة الصوت ويجول بك في أزمنة وأمكنة لا تُحصى. سؤال قد لا يبدو للبعض أنه من الأسئلة الملحة لمسرحنا العربي اليوم طالما أن مسارحنا لم تتخط بعد تقنيات القرن الماضي. وبغية التأمل في آماد مسرح المستقبل والتعرف على التغيرات المحتملة التي يمكن أن تطرأ على آلياته وجمالياته ودوره الاجتماعي اختارت الهيئة العربية للمسرح عرض مسرحية "الحاسة السابعة" Sense Seventh الذي قدمته فرقة مسرحية من تايوان Anarchy Dance Theatre والذي جال في كثير من المدن الكبرى في العالم، وأدهش المعنيين بفنون التصميم السينوغرافي والمؤثرات البصرية لافتتاح مهرجان المسرح العربي السادس في الشارقة. وكان العرض بمنزلة نداء وإشارة نحو التفكير الجدي والبحث عن إجراءات تطبيقية تحفز المسرحيين العرب لتأمل تلك التحولات بغية مواكبة آماد مسرح المستقبل.

كريم رشيد العتابي

مخرج مسرحي - السويد



المخرج ومصمم الاستعراض



امتثال الضوء للجسد

الحاسة السابعة أهم عروض تلك الفرقة المسرحية التايوانية التي تأسست عام 2010 بهدف إنشاء مسرح يحفز تطوير الصلة بين عروض الفنون المسرحية الراقصة وتقنيات الديجيتال البصرية للتعبير عن قلق الإنسان في مواجهة متغيرات الحياة المتواصلة والسريعة، معتمدين بشكل أساسي على لغة الجسد في فضاء المسرح. وقدم هذا المسرح عروضه في أوروبا واليابان وأمريكا. فرض هذا النمط من العروض المسرحية تغيرا هائلا في آليات العمل المسرحي وجمالياته كان من بين أكثرها وضوحا بروز أدوار جديدة لمتخصصين في العمارة المسرحية من مهندسين ومصممين للمؤثرات البصرية ومتخصصين في التقنيات الإلكترونية صاروا ينافسون مخرج العرض ومؤلفه على أدوارهما القيادية في الإنتاج المسرحي. ففي عرض الحاسة السابعة مثلا نرى أن منصة المسرح قد جرى تكييف جدرانها المحيطة وخلفيتها لتكون جدرانا مهيأة لعرض أماكن افتراضية لا تنقطع عن التغير والتبدل بسرعة كبيرة تبدو فيها كأنها تستجيب لحركة الراقص وتتناغم معه. فيبلغ هذا التناغم حد إيهامنا بأن الجسد الراقص هو من يشكل التكوين الضوئي على منصة المسرح، حيث يمتثل الضوء للجسد فينحني معه ويستطيل ويستدير ويعلو ويهبط ويتوارى وينفرج ويتكرر ويتمدد وينقبض، ويتحول من حال إلى حال في لمح البصر، وتتبدل ألوانه، وتحال خطوطه إلى تشكيلات تشبه إلى حد كبير صور الخداع البصري، فتراها تارة بصورة هالات تحيط بجسد الراقص مثل فقاعات ضوئية، وتتنقل مع وقع خطواته الراقصة ورفرفة جسده في الفضاء الخالي، ثم تتحول إلى مكعبات ضوء تواجه الجسد الراقص وتتمايل معه لتملأ المكان بالحركة المتجددة.

يمتثل الضوء لحركة الجسد كأنه مرآة افتراضية لا تعكس صورة الجسد الأصل لكنها تتمثله بصيغ أشكال تجريدية، كأنه مرآة تعكس شكل الحركة لا شكل الكتلة. فالإضاءة هنا هي المكان وهي التصميم السينوغرافي وهي الطاقة الحركية والبصرية التي تعبئ الفضاء المسرحي. كأنها استشعار إلكتروني بصري ينعكس عن طاقة حركة الراقصين وتحولاتهم في المكان. مرآة لا تعكس صورة الجسد ذاته بل تنتج صورها الخاصة الموازية له والمستشعرة للطاقة الناتجة عنه.

ولعل واحدا من أكثر المشاهد إثارة في هذا العرض هو تحول الفضاء الخالي



للمسرح إلى مكان ثلاثي الأبعاد معبأ بالمكعبات التي تتباعد وتقترب مع اقتراب وابتعاد جسد الراقص من جدران المنصة الثلاثة، فتبدو كأنها لوحة من لوحات الخداع البصري تتوالى تغيراتها وتشكيلاتها وفق متوالية حركة الجسد. وفي موضع آخر تتمايل أرضية المسرح التي بدت كأنها أرضية صندوق كبير يتأرجح بين الثبات والسقوط تبعا لتغير مكان الراقص وموقعه على المنصة، فبانتقال الراقص نحو اليمين تبدو المنصة كأنها تميل وتتأرجح معه في الاتجاه ذاته والعكس صحيح. وهنا تعطينا حركة الراقص وتنقله القلق والحائر في كل الاتجاهات



إحساسا بأنه محاط بعالم مخيف يثير رعبه، عالم يوحي بالانهيار المفاجئ ويثير القلق والاضطراب المتصاعد.

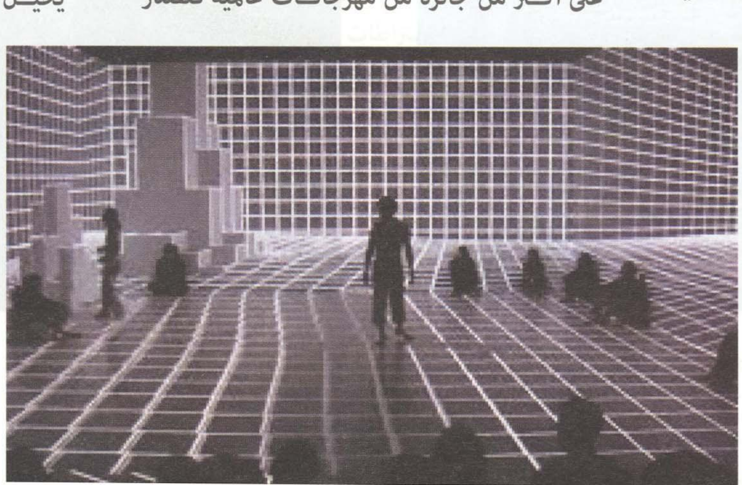
مخرج العرض الكوريغراف التايلندي Chieh-Hua Hsieh راقص وكوريغراف تألق نجمه في عالم المسرح منذ أنهى دراسته الأكاديمية في فن الرقص وبدأ تقديم عروضه التي كان أبرزها "كتلة رمادية" Gray Mass وكذلك «هبوط قبلة» Falling Kiss في عام 2006 ، ثم تواصلت عروضه مع فرقة Anarchy Dance Theatre بتكليف ودعم من مجلس الدولة للثقافة والفنون، وحصل على أكثر من جائزة من مهرجانات عالمية فتصدر اسمه قائمة أشهر مصممي عروض مسرح الرقص الحديث في العالم.

تميزت عروض هذا الفنان ببنية دقيقة وتركيبات حركية وبصرية خلاقة خصوصا في التعامل مع المكان والحركة والزمن والطاقة، وعادة ما تثير الكثير من الإلهام مما جعلها تتصف بالإبداع والخلق فوجهت لها الدعوة للعرض في أستراليا والصين والهند وسنغافورة فضلا عن أوروبا وأمريكا واليابان.

تضع عروض هذا الكوريغراف الجمهور كما تضع المسرحيين بمختلف تخصصاتهم أمام تحديات جديدة، إذ غيرت تلك العروض آليات التلقي المعهودة وأصبحت المواجهة بين المتفرج والمشهد البصري أشبه ما تكون بمواجهة بين الإنسان وشاشة التصفح الإلكتروني، مع فارق أن المتفرج هنا لا سلطة له على شاشة العرض، لهذا فهي صادمة له ومثيرة للتأمل بقدر ما هي مجال لحركة الطاقة وتمثلاتها في حركة الجسد والصورة. والعرض الأخير (الحاسة السابعة) هو نتيجة بحوث علمية وفنية وتعاون مشترك بين المسرح وشركات متخصصة بتطوير تقنيات الصوت والضوء والبرمجة الإلكترونية.

حيث يتم مراقبة وتصوير جميع الحركات الفيزيائية في الفضاء المسرحي وبرمجتها إلكترونيا عبر برامج خاصة ليعاد إنتاجها كمؤثرات رقمية ضوئية بصرية متحركة متوالية وموازية لحركة الجسد المستمدة عنها، وهكذا تتعانق حركة الضوء وتتزامن بدقة متناهية مع حركة الجسد على المنصة سواء كانت حركة مفردة أو حركة جماعية، حتى تبدو كأن أجساد الراقصين هي من يقود حركة المؤثرات الضوئية. ولكي لا ينحصر دور الصور المرئية بوصفه محض استجابة ضوئية لحركة الجسد يقوم المصممون بتحويلها إلى أشكال افتراضية مختلفة فتبدو أحيانا كمكعبات أو خطوط أو دوائر أو أشكال تجريدية هندسية أو عفوية أو تشخيصية أو بقع أو هالات تتحرك بهدوء وانسيابية وتحيط بجسد الراقص مثل خلايا الأميبيا، أو بسرعة وانفعال مثل حركة الإعصار. فتتشكل المناظر المسرحية الثلاثية الأبعاد وتتغير وتتحرك مع حركة الجسد وتختفي في لمح البصر. وهذا ما يحيل الفضاء المسرحي إلى فضاء للتفاعل الخلاق في عالم يجمع بين ما هو افتراضي وما هو حقيقي. حتى يبدو كأنه تجسيد عياني لعنوان العرض الذي يفترض وجود طاقة خارقة لم نتعرف عليها بعد في محيطنا البشري.

ويعطي ذلك العناق البصري بين فنون الأداء الحركي التعبيري مع تقنيات



المؤثرات الإلكترونية نوعا من الدهشة والطاقة الإيجابية طالما كانت بنية العرض قائمة على أبجدية بصرية محضة، لكنها في العروض المسرحية الدرامية تواجه خطر الاصطدام مع بنية حكائية ذات حبكة أرسطية او بريختية أو حتى طليعية للنص المسرحي تزاحمها في ممرات التواصل مع المتلقي. فتصبح الطاقة الحركية والبصرية التي تفيض بها المنصة المسرحية عنصرا معيقا لمتابعة التطور الدرامي وذلك لانشغال ذهن المتلقي المنبهر بمتابعة العوالم الافتراضية المتوالية وتحولاتها المتواصلة.

أدرك كثير من المخرجين المسرحين خطر إحالة المنصة المسرحية إلى فضاء لعرض القدرات الهائلة للتقنية الإلكترونية مما يجعل المسرح يبدو كأنه شاشة تصفح إلكتروني تقدم عروضا بصرية افتراضية، فذلك يمكن أن يطيح بأهم مقومات الفن المسرحي القائمة على فن الأداء التمثيلي والطاقة الشعورية التي يبثها الجسد البشري ليصل مباشرة إلى الجمهور. لكن أولئك المخرجين أدركوا أيضا أنه لم يعد من الممكن وقف ذلك الزحف الإلكتروني الذي إن منعته من التسلل إلى العمارة المسرحية فإنه يمكن بسهولة أن يُنشئ منصاته الافتراضية البديلة التي تجتذب إليها الجمهور فتصبح قاعاتنا المسرحية خاوية لا يرتادها أحد. لهذا عمدوا إلى فتح منافذ عبور للتقنية الرقمية لتشترك في الفن المسرحي عبر استثمارها لتكون بديلا لبعض تقنيات الصوت والضوء التقليدية كما أصبحت جزءا من تقنيات الإنشاء السينوغرافي للعرض. فاختفت مثلا مشاهد خيال الظل والمؤثرات البصرية التي تشترط وجود شاشة عرض بيضاء أو مساحات لإظهار المقاطع الفيلمية التي تعرضها أجهزة «الداتا شو» وحل بدلا منها ضوء الليزر والمؤثرات الثلاثية الأبعاد. وبعد أن شكلت المصابيح الضوئية المتحركة - التي يمكنها أيضا تغيير ألوانها إلكترونيا - نقلة نوعية كبيرة في فن الإضاءة المسرحية منتصف القرن الماضي، باغتت التقنيات الرقمية شركات إنتاج المصابيح الضوئية الخاصة بالمسرح بصدمة كبيرة عبر إنتاجها برامج إلكترونية يمكنها الاستعاضة عن المصابيح الكبيرة الحجم بمصابيح إلكترونية صغيرة ومرنة الحركة ومتعددة الوظائف إلى درجة يمكنها أن تقوم بمهام الإضاءة المسرحية التي توفرها عشرات المصابيح الاستعراضية كبيرة الحجم. فضلا عن التقنية الفريدة التي توفرها عبر إمكانية برمجة حركة الضوء مع حركة الجسد في الفضاء المسرحي مما يُعد ثورة تقنية كبيرة دفعت إلى تغيير آليات الأداء المسرحي وجمالياته. فكان الجسد الراقص أول المستجيبين لذلك التحول النوعي والجمالي، تبعه مصممو السينوغرافيا الذين وجدوا في تلك التقنيات وسائل جديدة لإثراء الفضاء المسرحي وتطوير فنون العرض بحيث يمكن له أن يقدم ما يمكنه منافسة الفيلم السينمائي من دون أن يؤدي ذلك إلى ارتفاع كبير في تكاليف الإنتاج المسرحي بل العكس تماما. غير أن المواجهة الأكثر احتداما بين عوالم الديجيتال والمسرح تتمركز الآن في التكيفات الدراماتورجية للعرض المسرحي الحديث. فيما لم يزل الممثل المسرحي يبحث عن حلول للتوافق مع تقنيات المؤثرات الرقمية.

الادعاء بموت المؤلف والاعتراف خلود النص

واليوم يجري في المحافل المسرحية العربية تداول مفاهيم مثل «اللغة المسرحية الجديدة» و«موت المؤلف المسرحي» و«المسرح السيميولوجي» و«مسرح ما بعد الحداثة» و«مسرح ما بعد الدراما» وأنماط أخرى من المصطلحات التي قد يكون لها مساحة في البحث النظري المحض أو في الدراسات والبحوث النقدية ومحافل البحث العلمي والتجريبي، لكنها غالبا ما تكون أقل وقعا وحضورا في الواقع التطبيقي من التجارب التي يقدمها مسرح الديجتال أو التقنيات الرقمية الإلكترونية. وعلى صعيد آخر فإن عالم المسرح لم يزل يحفل بكل أنواعه وأنماطه المسرحية من الكلاسيكية إلى الواقعية وحتى مسرح الحدث والواقعة ومسرح الشارع وعروض البيرفورمانس والإنستليشين. فنشوء أنماط جديدة من الأداء والأساليب المسرحية لا يعني أبدا اختفاء أو إلغاء الأنماط السائدة، وهذه إحدى ظواهر التنوع الثقافي والفني في المجتمع المعاصر. التراكم والتنوع وليس الإلغاء والإقصاء والتفرد. لكننا أحيانا لا نفرق بين المصطلح النقدي النظري والاتجاه أو الأساليب المسرحية وهذا خطأ فادح. أما ما يتعلق بعصرنة اللغة المسرحية أو تجديدها فأعتقد أن أية أبجدية جديدة للمشهد البصري أو تطبيقات جمالية مبتكرة لا يمكن لها أن تكتسب أهميتها إلا من واقع استيفائها لثلاثة اشتراطات أساسية هي:

1 - إسهامها في تطوير وسائل الإنتاج المسرحي.
2 - تفعيلها لدور المسرح في المجتمع.
3 - تخصيب أثره الجمالي.

لهذا سعت كثير من الجهود الإبداعية والمختبرية إلى إنتاج بدائل درامية مسرحية تستجيب للتغيرات الطارئة على شكل التواصل الاجتماعي ومؤثراتها من خلال استحداث ما يلي:

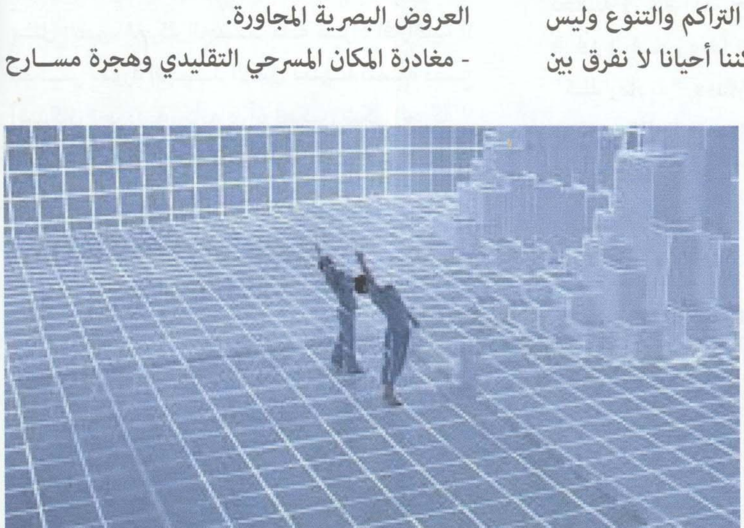
- دراماتورجيا جديدة تتوافق مع التنوع الأدبي والمعرفي الذي تضج به الحياة المعاصرة، فشكلت الرواية والقصيدة الشعرية والفيلم أهم مصادر الدراماتورجيا البديلة عن النص المسرحي التقليدي والتي أنتجت عروضا مسرحية تنتمي إلى مسرح الحركة والأداء التعبيري وتستمد مادتها الدرامية من مصادر وأنواع أدبية غير النص المسرحي، بلغت أوجها في إنتاج عروض مسرحية تعتمد على ما يمكن تسميته بسيناريو العرض المسرحي وهو ما أسميه شخصيا بـ «النص الموازي». لكن إنتاج نص بصري مواز للنص الأدبي لا يدفع الفن المسرحي للتخلي عن اللغة المحكية أو الاستغناء عن النص أو المؤلف.. فحتى أولئك الذي يدعون بموت المؤلف لا يمكن لهم إلا أن يعترفوا بخلود النص.

- التزاوج والاندماج مع أنماط مجاورة من الفنون، ففضلا عن الفنون الداخلة في العرض المسرحي مثل الفنون التشكيلية والموسيقية والرقص والأداء الحركي، انفتحت المنصة المسرحية على فنون العرض البصري واستعارت من الفيلم السينمائي بعض جمالياته وتقنياته.

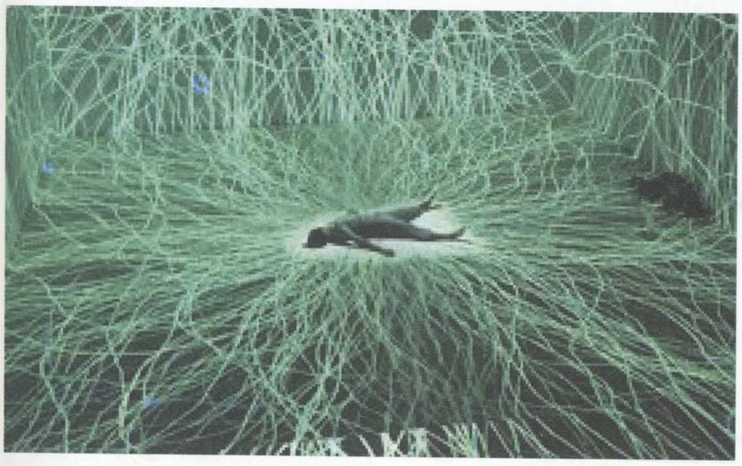
- إعادة تشكيل العمارة المسرحية لتكون قادرة على ضم تقنيات ميكانيكية متطورة في المنصة المسرحية والمؤثرات الصوتية والضوئية وتجهيزها بتقنيات العروض البصرية المجاورة.

- مغادرة المكان المسرحي التقليدي وهجرة مسارح









العلبة الإيطالية واللجوء نحو الأماكن البديلة بتعدداتها وتنوعاتها المختلفة مثل القصور والقلاع والآثار والمتاحف والمباني القديمة والمقاهي ومحطات المترو ومراكز الفنون والمكتبات وغيرها كثير.

- محاولة الإحاطة بتقنيات الديجيتال وتضمينها في الإنشاءات السينوغرافية للعرض المسرحي، حيث وجدت تلك التقنيات فضاء فسيحا لها في عروض مسرح الرقص التعبيري والأداء الحركي.

ومثل هذه العروض التي تُنتج مشهدا بصريا يُهيمن على العرض ويستثمر عناصره لخدمة التأثير الجمالي للصورة والحركة هي تنويع من تنويعات اللغة المسرحية التي هي دائما في تطور برغم حفاظها على عناصرها ومقوماتها الرئيسية الثابتة بما فيها الصورة والحركة والتكوين البصري والإيقاع.

فبالأمس كنا نرى الجميع هائمين بالمسرح التعبيري، ثم اندفع الأغلبية بحماسة نحو مسرح الصورة، لنجدهم اليوم مندفعين لمسرح عروض الديجيتال في هيام متواصل نحو الحداثة. سعي يستعير آلياته من فكرة وجود المخلص الديني أو البطل والإمام المنقذ، من دون أن ندرك أن الخلاص الحقيقي ليس في التعرف على المفاهيم الجديدة بل بالتمكن من استثمارها وتفعيلها في تطبيقاتنا العملية لإحياء الصلة بين المسرح والجمهور بدلا من التحليق في فضاءات التجريب والتجريد. بمعنى آخر ينبغي علينا بناء مدرجات الهبوط قبل شراء الطائرات. فمجتمعاتنا العربية لم تزل تعاني من العوز والأمية والتصحر الفكري والاجتماعي والتوترات السياسية والتشاحنات الطائفية والتطرف الديني والإثني والتكفير والتحارب والهيمنة والمحق الثقافي، فيما نحن منشغلون بالإجابة عن البديهيات والتحليق بعيدا في فضاءات التأمل الفلسفي والجمالي.

من البديهي القول إنه لا مفك لنا من مواكبة التكنولوجيا وقبول التحولات التقنية والجمالية للعرض المسرحي، لكن الأهم من ذلك هو تشغيل تلك الأدوات التطبيقية لإنتاج ما يمكن أن يجعل مسرحنا العربي فاعلا ومؤثرا في الحراك الاجتماعي السياسي والفكري. فبينما نحن نسعى لتكنولوجيا المسرح المعاصر نتوارث في الوقت ذاته ومنذ زمن بعيد مفاهيم خاطئة لم تتعرض للفحص لأنها محصنة ضد التشكيك فيها، مفاهيم مثل «أن المسرح يشترط زمنا طويلا بعد انقضاء التحولات الفكرية والسياسية في المجتمع لكي يتمكن من إنتاج عروضه المسرحية المتعلقة بتلك التحولات»، وهو مفهوم مبتسر ومتخلف لا يمت للمعرفة المعاصرة بصلة لأنه نتاج مراحل تاريخية سابقة لم تعرف وسائل التواصل والتفاعل الاجتماعي التي نعرفها اليوم. فيما يُقدم المسرح الغربي كثيرا جدا من عروضه القائمة على مبدأ ملاحقة ما يحصل «هنا والآن».

سطوع الصورة وضمور الهوية

من بين المساعي الأكثر وضوحا في العروض العربية التي نراها اليوم في المهرجانات والمحافل المسرحية، مسعى استثمار تكنولوجيا وسائل التواصل الإلكتروني في العروض المسرحية. ومن البديهي القول إن تطوير معداتنا الفنية المسرحية وتجهيز مسارحنا بالمكتشفات التكنولوجية اشتراط لا مناص منه لمواكبة العصر، على ألا يوقعنا ذلك في وهم أن المعدات التكنولوجية ووسائل العرض الإلكترونية هي المخلص الذي سيُنقذ مسرحنا، إنما يكمن سرُ الخلاص في قبول وتبني التنوع الثقافي وتجسيداته الجمالية على المسرح وذلك ما يجذب إلينا الجمهور ويوثق صلتنا به ويعطي المسرح دوره الفاعل في المجتمع. السينوغرافيا أحد عناصر التشكيل البصري للمشهد المسرحي ومن الطبيعي أن يستعين المسرح المعاصر بمنتجات العصر الذي ينتمي إليه لتطوير الصياغات الجمالية للسينوغرافيا، لكن التكنولوجيا المتقدمة لا تقدم حلولا سحرية لتخليص مسرحنا العربي من الجفاف والقطيعة والرتابة، فكثير من عروضنا متشابه ومكرر وطرق الأداء التمثيلي فيها لازالت كما هي منذ سنوات كأننا نتوارث الأداء ذاته مثلما نتوارث الأيديولوجيات والأعراف ونتمسك بها. ولهذا ينبغي لنا أن ندرك أن التكنولوجيا ليست إلا واحدة من اشتراطات التطور التقني اللازم لمواكبة العصر واستثمار أدوات التواصل الاجتماعي الحديثة فيه. وأنماط المسرح الحديث بما في ذلك المسرح الصوري والحركي ومسرح الصوت والضوء ومسرح الديجيتال والعروض الفيلمية (داتا شو) ليست هي إلا تنويعات على الشكل المسرحي وإجابات عن كيفية تقديم العرض وتحديث وسائله التقنية، لكنها ليست جوهر المسرح القائم أصلا على التفاعل والتواصل مع المتلقي. وعندما يبحث البعض عن أنماط مسرحية بديلة يتوهمون أنهم بتبنيهم تلك الأنماط إنما ينقذون المسرح المحلي من وهنه وضعفه، والحقيقة أنهم يُزيحون المشكلة نحو اتجاه آخر. فاللهاث وراء التجريب مثلا كان على الأغلب بدافع البحث التجريدي والتحليق في فضاءات التأمل الفكري والجمالي من دون أن تكون له منصات هبوط تأمن له العودة إلى الأرض. وكذلك الحال اليوم مع السعي المحموم نحو استثمار التكنولوجيا الحديثة، وإن كنتُ شخصيا لست ضد هذا السعي لكني لا أفترض أنه وسيلة للخلاص بل شرط بديهي من شروط التطوير والتحديث لا بد من تحقيقه.

وبينما يحاول المؤلف والدراماتورج تطوير وتفعيل الصلة بين المسرح والحياة اليومية ليكون أحد أشكال التداول المعرفي ومشهدا من مشاهد الحراك الثقافي الاجتماعي تنقل تقنيات الديجيتال فن المسرح إلى منطقة أقرب إلى عوالم التواصل الافتراضي. وهكذا يكون المسرح في أعتى مواجهة عرفناها له في العصر الحديث، مواجهة يمكن لها أن تؤدي إلى تغيرات انقلابية ونوعية شاملة في الفن المسرحي، فتغير آليات إنتاجه وجمالياته، مما يستدعي تغييرا كبيرا في نمط إعداد الكوادر المسرحية التي صارت تقترب شيئا فشيئا إلى صناعة التقنيات وإدارتها وبرمجتها. أما على صعيد الجمهور المسرحي فإن تقنيات الديجيتال تسعى إلى تغيير آليات التلقي فتفرض ما يناسبها وتستبعد ما لا يتوافق مع عالمها الافتراضي. هذا التحدي الجدي والحاسم الذي تنبهنا إليه تقنيات مسرح الديجتال والتي تسنى لنا رؤية أحد أبرز عروضه «الحاسة السابعة» في مهرجان المسرح العربي السادس، يدعونا إلى تفعيل مختبراتنا البحثية والأكاديمية والعملية وورشاتنا التطبيقية وتصعيد الجهد الإبداعي في كل مساراته لكي لا تباغتنا التحولات التقنية باشتراطاتها الجديدة التي لا نُدرك أبجدياتها، فتتعمق الهوة بين المسرح والمتلقي وتقضم التكنولوجيا على المتبقي من نشاطنا البشري الاجتماعي إن لم ننجح في ترويض طاقاتها الهائجة واستدراجها نحو المدارات المتاحة في الفضاء المسرحي.

ضمن مهرجان «فجر» بمشاركة 150 عرضا من 11 دولة

طهران تحتضن عروضًا تراثية بروح ما بعد الحداثة

أقيم أخيرا مهرجان فجر المسرحي الدولي في دورته الثانية والثلاثين في طهران، حيث قدمت أبرز أعمال المخرجين المسرحيّين في إيران وخارجها، وصل عدد العروض إلى ١٥٠ عرضًا محليًا وأجنبيًا، وشارك فيها ١١ بلدًا، منها إيطاليا وهولندا وألمانيا وبلجيكا وفرنسا والنمسا وروسيا وأذربيجان.

وتوزّعت الجوائز في أقسام مختلفة من الإخراج والتمثيل والكتابة المسرحيّة، إضافة إلى الديكور والموسيقى والصور والملصقات، وقسم خاصّ بمسرح الشارع. وشاهد جمهور المسرح عروضا مسرحيّة متنوّعة من المسرح الحديث والمسرح التراثي الذي يطغى عليه طابع ما بعد الحداثة. مفاهيم ومواضيع اشتركت بين مسرحيّات البلدان المختلفة في معاناة الإنسان اليوم، وفي التقنيات المسرحيّة، على الرغم من بُعد المسافات بين كاتبيها ومخرجيها وممثّليها.

من أبرز ما شهده المهرجان هذه السنة هو حضور «فيلاديمير ستاتيفسكي» المخرج البولندي الشهير ومدير فرقة «غارجنيدزه» بمسرحيّته «بتيان اوراتوريو» (Pythian oratorio) في القسم الدولي. وهو المساعد السابق لغروتوفسكي، والذي خلق مسرحًا تجريبيًا يعتمد على الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان؛ المسرح الذي أدّى إلى بسط التقاليد القديمة للمسرح في حياتنا اليوم.

د. فاطمة برجكاني

عضو هيئة التدريس بجامعة الخوارزمي- طهران- إيران

يعتمد العرض الذي شارك فيه عدد من الممثّلين الإيرانيّين أيضًا، على الموسيقى والرقص، ويقدّم المخرج في عرضه، الجوانب المرتبطة بالطقوس. يمكن اعتبار هذا العرض من أكثر العروض جاذبيّة للمتفرّجين الذين تركوا القاعة عن رضا كبير، كما أنّه حصل على جائزة أفضل موسيقى.

يقول ستاتيفسكي عن أعماله إنّه يعمل على «مسرح البيئة والأيكولوجيا»، المصطلح الذي يشمل كلّ ما هو في العالم. وفقًا لهذه النظريّة تتّصل روح الفنّان بروح الطبيعة، لتصبح كريح توجد في الطبيعة ويمكنها ربط الروح الإنسانيّة بالطبيعة.

ومن فرنسا حضرت مسرحيّة «كافيه باليه» لفرقة «هرم». مسرحيّة من دون نصّ تنحصر في لغة الجسد التي تعتبر لغة عالميّة ومفهومة للجميع. وقد يكون هذا الأمر يضمن نجاح هذه المسرحيّة وقبولها من قبل المتفرّجين. إضافة إلى أنّ الجمهور قليلاً ما يشاهد هذا النوع من المسرحيّات، لذلك أصبح يحبّها. يعتمد العرض على الرقص المعاصر والتقليديّ، ويعرف أعضاء الفرقة الباليه بشكل جيّد، كما أنّهم لا يغفلون الجمباز والإيماء.

على الرغم من عدم وجود النصّ، تحاول المسرحيّة إيجاد وضعيّة مسرحيّة من خلال تقديم قصّة للحضور. تفتح الكافيه أبوابها في كلّ صباح، وينشغل صاحبها بترتيب المكان وتنظيفها، وفي الجهة المقابلة أي خارج الكافية نرى طقسًا ممطرًا، ويلبس الجميع ملابس ضدّ المطر ولا يحمل أحدهم مظلّة. يتوجّه الرجل نحو جهاز غرامافون قديم يعلوه التراب، وهذه هي نقطة البداية، إذ إنّه يحاول



مشهد من مسرحية «الأم شجاعة»



مشهد من مسرحية «الخداع»



أحد مشاهد مسرحية «نساء أبسن»

كسر الروتين السائد على الكافيه كي لا يتوجّه الزبائن إلى الكافيه لمجرّد شرب المشروبات وإزالة غبار التعب، بل يهتمّون بتحرّك جسديّ من خلال الحركة في أنحاء المكان وعلى الجدران والكراسي والطاولات. يكسر جهاز الغرامافون صمت المكان وتمتلئ المشاهد بالفعل وردّة فعل.

«بيت برناردا آلبا» للوركا عنوان معروف لدى محبّي المسرح، إلاّ أنه دخل مهرجان طهران هذه السنة من ألمانيا وعلى يد المخرج "كاليكستو بي ايتو" والكاتب المسرحي "اينغو براكس". أمّا "نيكول هيسترس" ممثّلة هذه المسرحية، ففازت بجائزة أفضل ممثّلة.

الحبل والكرسي وطاولة خشبيّة هي الأدوات التي تُستعمل في ديكور هذا العرض. وأمّا في ثياب الممثّلين، فما يظهر بوضوح هو اللونان الأسود والأبيض اللذان يبيّنان نوعًا ما السواد والبياض السائدَين على حياة النساء اللاتي يتمّ سرد روايتهنّ في هذه المسرحيّة. الفتيات اللاتي يتمّ سجنهنّ في البيت من قِبل أمّ تقليديّة مسيطرة قرّرت العزاء على زوجها الميّت لمدّة ثماني سنوات.

«نساء إيبسن - النسور في القفص» عمل مسرحيّ من كتابة هنريك إيبسن ويوني داهر، وإخراج الأخيرة، يروي حكاية نساء يُعتبرن نتيجة إبداع المخرجة النرويجيّة. نساء ذات تحدّيات نفسيّة واجتماعيّة يحاولن إخراج أنفسهنّ من وضعيّة الحدّ والحصار، النساء اللاتي يجهدن من أجل إطلاق روحهنّ من سلطة "الآخر". «إيلدا» امرأة فقدت قدرتها في الانتخاب بسبب ذكريات رجل غريب. «الوينغ» تقوم بأعمال خيريّة من أجل الخلاص من عذاب الضمير. و«نورا» تترك كلّ ما تملكه وتغادر. الخلاص والحفاظ على الاستقلال هما الوجهان المشتركان بين شخصيّات نساء إيبسن التي تظهر في شخص يوني داهر في عرض مؤلّف من ممثّلة واحدة.

تعرض المخرجة فعل الخلاص من خلال ستار أبيض وسجّادة بيضاء بشكل مثلّث، وهناك عازف وشمعدان، وتلعب الممثّلة أدوارها في المشهد نفسها. يعتمد العرض على الرواية. تبدأ الممثّلة روايتها وتدخل دورها حين سرد الحكاية، وتلجأ إلى خلع ثيابها من أجل تغيير شخصيّة إلى أخرى، حيث تظهر ملابس بلون وشكل آخر، وكأنّها تغيّر جلدها، وهذا التغيير يحكي عن التاريخ على مرّ الزمان.

كما أنّ الممثّلة في أداء دورها تحتفظ بعلاقاتها مع الأرض، من خلال النوم على الأرض والتدحرج عليها، الجلوس المتكرّر، إضافة إلى بقع الأضواء التي توجدها على الخشبة. الأضواء في الواقع تُعتبر تخطّي العرض الحدود الجغرافيّة ليقدّم وجهة نظر النساء أو النسور في القفص في أنحاء العالم، وترتبط هذه النظرة بنظرة النساء في المجتمعات المختلفة في هذا العصر.

أمّا إسبانيا فتمثّلت في هذا المهرجان من خلال مسرحيّة «الخداع» إخراج «أندرو كروز» و«تومئو غوميلا»، على أساس رواية لـ «بيتر اشلميل»، وهي حكاية مخيفة عن رجل باع ظلّه إلى الشيطان، إلاّ أنّ الشخصيّة الرئيسيّة في هذه المسرحيّة هي فتاة فقدت ظلّها. بقيت الفتاة حائرة في غابة، ومن ثمّ قصدت مصنعًا من أجل إنقاذ ظلّها لأنّ رجلا يدعى «مالاسومبرا» أخفى ظلالَ الناس في المصنع بواسطة التنويم المغناطيسي. في نهاية الأمر وجدت الفتاة ظلّه وتمكّنت بمساعدته من هدم المصنع.

العرض في الحقيقة استعارة عن سيطرة الصناعة والتكنولوجيا على العالم، وعن الإنسان الذي استسلم أمام مخالب التكنولوجيا. والظلال المفقودة والمسروقة هي نموذج لأرواح الناس التي سُخّرت بواسطة التكنولوجيا.

استعان المخرج في هذا الأداء الصامت، بالأنيمايشن، من أجل إلقاء مشاعر مثل الفرح والحزن والخوف.

مسرحيّة «الأرض المالحة» (در شوره زار) التي حصلت على جائزة أفضل نصّ مسرحي يكتبه «حسين كياني»، تنقد إهمال الطبقات الضعيفة في المجتمع

على الرغم من أنّ العرض لا يبدو عميقًا من ناحية النص والمفهوم والشكل، استطاع تعويض هذه النقائص إلى حدّ ما باستخدام الألوان، والتضادّ وتكبير الصور وبشكل عام على اللجوء إلى تقنيّات سينمائيّة. كما أنّه لا يوجد تصميم خاص للديكور، حيث انحصر بإيجاد فضاء معيّن بمساعدة الأنيمايشن، وبلباس يشبه ثياب الباليه للفتاة وظلّها، مشابه لثياب القرن التاسع عشر.

أمّا في المسرحيّات الإيرانيّة، فيجب اعتبار مسرحيّة «هاملت» للمخرج "آرش دادگر" الأكثر حظا في مهرجان هذه السنة، حيث حصدت ثلاث جوائز للإخراج والديكور إضافة إلى الجائزة الكبيرة للقسم الدولي.

أخذت المسرحيّة جوهرها من رائعة شكسبير، إلاّ أنّها جاءت بأفكار جديدة، وكأنّ المخرج يحارب النصّ، كما أنّه يعترف بنفسه أنّه يحبّ محاربة نصوص معقّدة تحوي أبعادا مختلفة غير واضحة، وما أكثر هذه الميزة في أعمال شكسبير!

دادگر الذي أكمل بهذا العمل ثلاثيّته عن أعمال شكسبير إضافة إلى «مكبث» و«الملك لير»، قلّما يستند إلى نصوص مكتوبة مسبقًا، يحاول أن يرافق كتابة النصّ منذ البداية إلى نهايتها، وفي هذه المسرحيّة أيضًا يتّبع أسلوبه هذا ويهدّم نظام النصّ من أجل إيجاد حركة انسيابيّة على الخشبة. الحبّ والموت والحياة هي المفاهيم الأكثر حضورًا وتأكيدًا في هذا العرض.

مسرحيّة «الأرض المالحة» (در شوره زار) التي حصلت على جائزة أفضل نصّ مسرحي يكتبه «حسين كياني»، تنقد إهمال الطبقات الضعيفة في المجتمع، من خلال قصّة أشخاص من هذه الطبقة تمّ نقلهم من مستشفى إلى منطقة تفتقد أيّ إمكانيّات تساعد على علاجهم، ويُترك هؤلاء في هذه المنطقة.

إنّها مسرحيّة رمزيّة تُظهر معنى مختلفًا عمّا نشاهده في الظاهر. الأرض مكان غير صالح للزراعة لا تثمر شيئًا، يخلو من أيّ شيء إلاّ الملح. يحتوي المشهد على

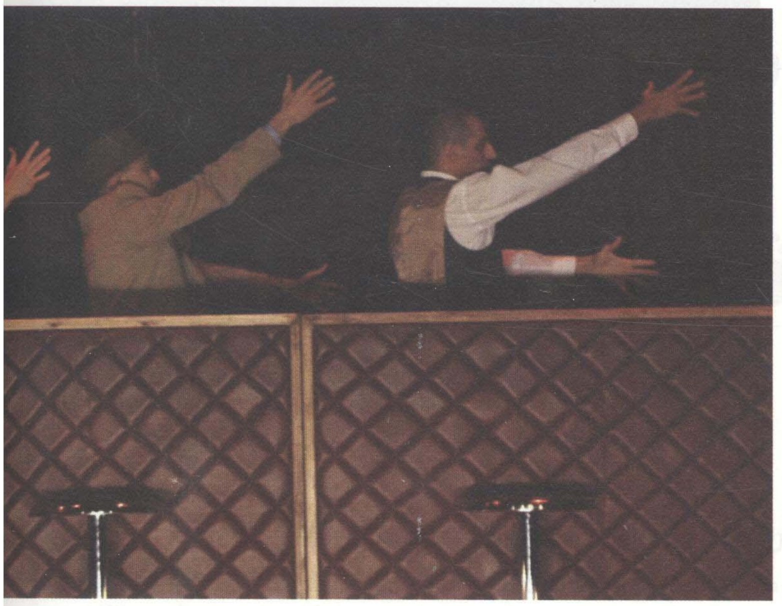
الفراغ والخلاء، تمامًا كلحظة تخرج فيها الروح من جسد الآدمي، ولا يصدر أيّ فعل عنه، تذكّرنا المشاهد بلحظة احتضار الروح، في جوّ يغلب عليه الإيهام والاستعارة.

في الحقيقة، أخذت المسرحيّة من واقعة اجتماعيّة ذريعة لسرد هذه القصّة، حيث يتمّ المزج بين الواقع الاجتماعي والفني.

«الأم شجاعة» مسرحيّة أخرى جذبت المشاهدين، وهي مأخوذة من مسرحيّة برشت بهذا العنوان، من إخراج «زهراء صبري». إنّها تمزج كعادتها في معظم أعمالها، بين الممثّلين والدمى، حيث لا تؤمن بضرورة الفصل بينهما. في عالم هذه المخرجة يرافق الإنسان الدمية في كلّ المَشاهد. حضور «فاطمة معتمد آريا» الممثّلة الشهيرة والقديرة في هذه المسرحيّة زاد من روعة المَشاهد وعمقها.

يتمّ العرض على أساس النصّ الرئيسي لبرشت مع بعض التعديلات في النصّ، منها تلخيص بعض المشاهد، إضافة إلى أنّ جميع الأدوار يؤدّيها أربع ممثلات.

على الرغم من أنّ التركيز في مهرجان فجر هو على أقسام المسابقات الدوليّة أو مسرحيّات العاصمة عادة، أثبتت تجارب المهرجان أنّ كشف أفكار جديدة ومختلفة يتمّ أحيانًا في العروض التي تأتي من خارج العاصمة. مثال ذلك مسرحيّة «اثنان على واحد لصالح برشلونة» من إخراج «مَهسا غفوريان» التي فازت على جائزة أفضل مسرحيّة في قسم المسرحيّات المشتركة في المناطق المختلفة الإيرانيّة. مسرحيّة بسيطة ومكتملة العناصر تقريبًا من مدينة مشهد، يمكنها أن تنافس مسرحيّات ناجحة.



مشهد من مسرحية «كافيه باليه»

إنّها فرقة شابّة تروي دراما اجتماعيّة، مع مراعاة القواعد والأصول الدراميّة بشكل جيّد. مسرحيّة عائليّة تقع أحداثها داخل شقة مع حوارات واقعيّة وتتوالى المشاهد وفقًا لقانون العلّة ومعلولها، حيث إنّ كل مشهد يحدث لأنه معلول المشهد الذي يسبقه، وليس وفق تعاقب الأحداث الطبيعي. كما أنّ حضور ممثل صغير السن يؤدّي أدواره بحرفيّة، زاد من مستوى قبول العرض من قبل المشاهدين.

وعلى الرغم من أنّ عنوان المسرحيّة رياضي إلاّ أنّها في الواقع استعارة عن حياة عائلية لا ترتبط بالرياضة بل هي تعالج العلاقة بين المرأة والرجل في العائلة.

ومن المدن الإيرانيّة وصلت مسرحيّة «فرغتُ من العظام» للمخرج «إبراهيم بشت كوهي»، وهي مسرحيّة اعتمدت على الأساطير القديمة لمنطقة هرمزكان الإيرانيّة، تنحصر حواراتها بالأغاني القديمة في الجنوب الإيراني، إضافة إلى أغاني الهند وهنغاريا.

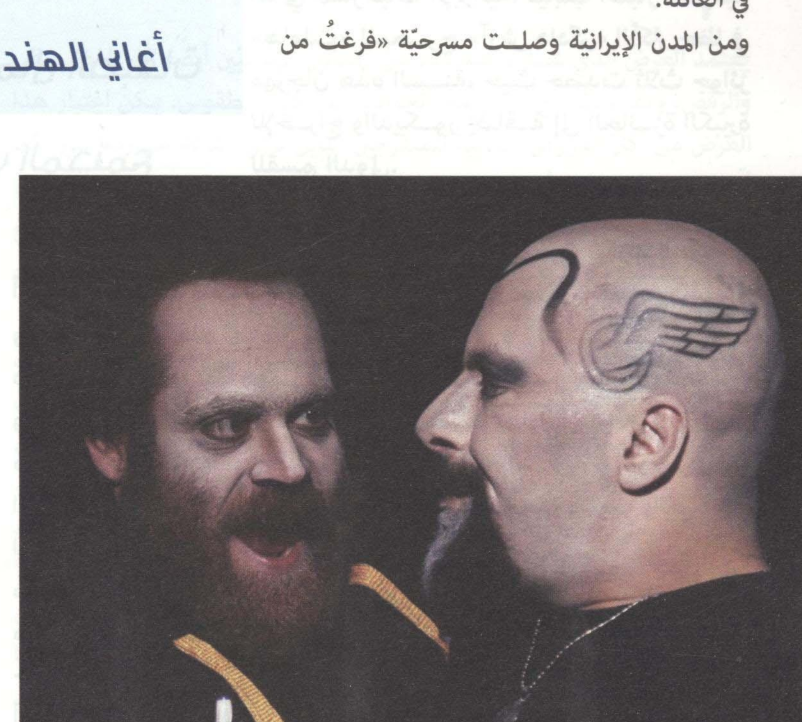
مسرحيّة اعتمدت على الأساطير القديمة لمنطقة هرمزكان الإيرانيّة، تنحصر حواراتها بالأغاني القديمة في الجنوب الإيراني، إضافة إلى أغاني الهند وهنغاريا

هذه المسرحيّة هي إنتاج مشترك لفرقة «تي تووك» الإيرانية بإدارة «بشت كوهي» والهند وهنغاريا بحضور ممثّلين وعازفين من البلدان الثلاثة، وهي استمرار لتجارب هذا المخرج بنظرة ما بعد الحداثة إلى الأساطير مع الاعتماد على لغة الجسد. هذه الفرقة التي اختيرت فائزًا من قبل جمعيّة النقّاد المسرحيّين هذه السنة، مثّلت إيران في مهرجان أفينيون سنة 2011، ومن المقرّر أن تعرض عملها الجديد في مهرجان بودابست ومدينة كوركوشترا الهندية.

أمّا في مسرح الشارع، فحصلت مسرحيّة «پرده خواني شيرين و فرهاد نسخة 92» (شيرين وفرهاد نسخة 2014) من إخراج «سعيد خيرالهي» على جائزة أفضل إخراج. موضوع المسرحيّة مأخوذ من قصّة الحب الشهيرة في التراث الأدبي الفارسي بين «شيرين» المعشوقة و«فرهاد» العاشق، بنظرة معاصرة نقدية للمجتمع الإيراني اليوم ومشاكله الاقتصاديّة.

إلى جانب العروض المسرحيّة، شاهد المهرجان ندوات وورشات عمل، منها الورشة التي أقامها «ستاتيفسكي» عن موسيقى الجسد، وورشة التمثيل والإخراج التي أقامتها «يوني داهر» للنساء، إضافة إلى ورشتها عن تأثير هنريك إيبسن على المسرح المعاصر ونقد آثار إيبسن ويون فوسه ككاتبَين مسرحيَّين معاصرين. كما أنّ «ستفان كائكي» من سويسرا أقامت ورشة «التحكّم على المُشاهد عن بعد، والمخاطب والعازفون، والمسرح الوثائقي، ومسرح التدخل». أمّا جلسات الهندي «ساتيش آلاكار»، فكانت قد خصّصت للتعريف على المسرح الحديث والمحلي في الهند.

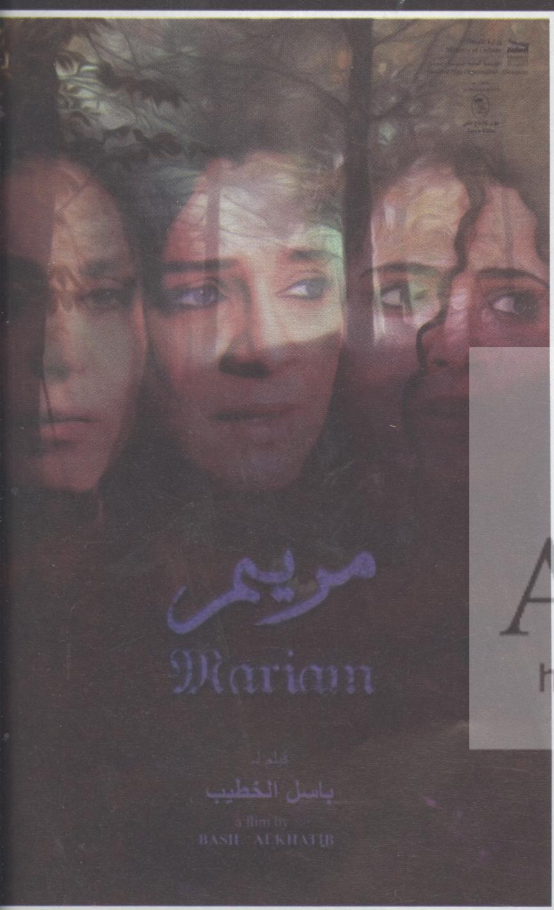
والمسرحيّون من كوريا الجنوبيّة أقاموا ورشتي عمل بالتعاون مع المسرحيّين في إيران وفرنسا، أدّتا إلى عرض مسرحي إلى جانب ورشة أخرى عن صنع الأقنعة، والتعرّف على المسرح التقليدي الكوري.



من مسرحية «هاملت»

أخرجه باسل الخطيب ليختصر به أوجاع السوريين

«مريم».. فيلم يبحث عن الحب في زمن الحرب والوحل



بين ركام الأفلام العربية التي تكرر نمطيتها ورتابتها وربما سمومها، يجيء من هنا أو هناك فيلم فلتة من الأفلام التي تعالج أبعاد وجودنا، متجنبة الثرثرة المجانيّة، في محاولة لإخراج السينما العربية من غرفة الإنعاش، تعطينا الأمل في يقظتها من غيبوبتها.

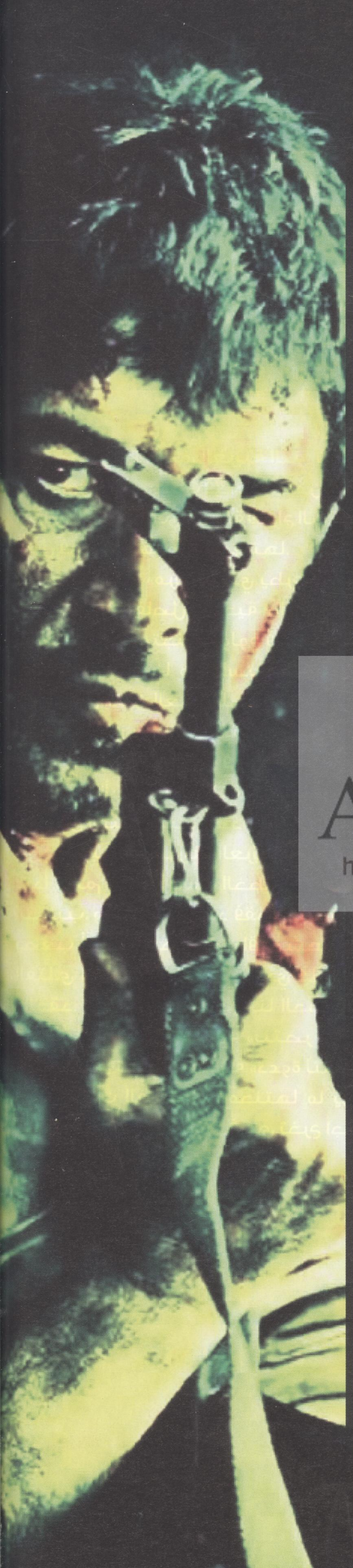
من هذه الأفلام «مريم»، الذي يطرح العديد من الأسئلة والإشكاليات المزمنة، ويقترب من مفاصل تاريخية بالغة الحساسية، مسلطا الضوء على زمننا المعاصر، وربما متجنبا الولوج في مماحكات الجدل النظري الساخن.

إنه فيلم يعبر بنا من الاستسهال إلى الجديّة والحرفية، ومن الثرثرة حول المتاح إلى إطلاق العنان للمحاولة الحقيقية والحرفة الاستثنائية لقامات فنية من وزن كبير، مع مخرج يتناول السينما بعين عاشق يريدها أن تكون في أبهى صورها؛ فلا يبخل في تقديم شيء قربانا لها، مما أتاح عملا فيه من الحكاية والأداء والفن والتقنية واللون والموسيقى، ما يدفعنا إلى التفكير ملياً في أسئلة كثيرة. لهذا فإن «مريم» من الأفلام التي ستترك بصمتها في تاريخ السينما السورية والعربية.

يبدأ فيلم المخرج باسل الخطيب بعبارة للشاعر الفلسطيني الراحل يوسف الخطيب، والد باسل، «لقد فقدنا كل شيء ولكن يبقى لنا الحب»، وهي عبارة يصعب أن تمر هكذا في واقع يشهد حربا مدمرة أوقعت عشرات الآلاف من القتلى وشردت الملايين، وترتدي كل يوم شكلا جديدا من أشكال الوحشية والحقد، فهل بقي أو يبقى لنا الحب حقا؟ يقول باسل الذي كتب السيناريو مع شقيقه تليد، إن فيلمه «ينتصر لقضية الحب والسلام والتسامح لتجاوز المحن التي نعيشها»، وإنه «دعوة لتحريك الجانب النبيل لدى الناس». وتقرر إحدى بطلات الفيلم في محنتها ما يوضح الأمر «مثلما تخرج الحرب أبشع الأشياء لدى بعض الناس، فهي تخرج أجمل الأشياء لدى غيرهم».

منى خليل
ناقدة - مصر





الفيلم يحكي قصة ثلاث نسوة يحملن الاسم نفسه «مريم» عشن في حقبات زمنية متتابعة.
مريم الأولى (تؤدي دورها الممثلة لمى الحكيم) تعيدنا إلى العام 1918 أواخر أيام الاحتلال العثماني للمنطقة العربية، وهي فتاة جميلة، عذبة الصوت، يعجب بصوتها إقطاعي نبيل (أسعد فضة) فيقربها ويعتني بها كضيفة تغني في قصره لتطرب زواره. تقع مريم في حب الشاب حسن، ويتعلق كلاهما بفرس تكاد تموت في بركة طينية ضخمة من جراء إفقادها الوحل القدرة على الحركة. لكن الفتاة سرعان ما تموت ميتة غامضة، إذ تشتعل فيها النيران في بيت النبيل الإقطاعي، قبل أن تغني وتذهب مع القوم لإنقاذ الفرس وفق اتفاقها معه.
أما مريم الثانية (سلاف فواخرجي) فهي أرملة شهيد مسيحية، تحتمي مع حماتها وابنتها، خلال الغارات، في إحدى كنائس القنيطرة أثناء حرب يونيو العام 1967. وتفقد الحماة حياتها آخر أيام الحرب، خلال قصف إسرائيل للكنيسة التي يحتمون بها، بينما تصاب مريم وابنتها زينة، وحين يقتحم جنود إسرائيليون البلدة تنجح الأم في تحويل عيونهم عن الابنة بأن تلفت أنظارهم إليها فيأسرونها، بينما تنجو الابنة، إذ يصحبها الجندي السوري (عابد فهد)، الذي حاول من دون نجاح حمايتهما، لتشب الطفلة في كنف سيدة مسلمة تعيش في دمشق، وتموت الأم في الأسر بعد أن تعرف بنجاة ابنتها، التي «ترهبنت» عندما كبرت في العمل بدار تخدم المسنين الذين فقدوا أو تخلى عنهم أهلهم.
بينما تعيش مريم الثالثة (ديمة قندلفت)، وهي مغنية شابة، في زماننا الراهن وسط المخاوف من القتال والدخان المتصاعد من الحرائق السورية. وهي حفيدة الجدة حياة (صباح الجزائري) أخت مريم الأولى. وقد سمت الجدة حفيدتها على اسم أختها لتخليد ذكراها.
مريم الثالثة التي تحب جدتها تجد نفسها في مواجهة مع أهلها، الذين يقررون وضع الجدة في دار للعجزة أو المسنين بشكل جبري، وتحاول منعهم، ولكن محاولاتها تبوء بالفشل، بينما تواجه مشكلتها الخاصة مع أهل من تحبه، إذ يصرون على أن تترك الغناء أولا قبل مجرد النظر في شأن ارتباطهما.
وهكذا تجمع دار المسنين، بعالمها الإنساني المتناقض بين أجواء الحب والرعب، في لحظة ما تبقى من المريمات الثلاث.. حياة التي ودت حفظ ذكرى أختها بأن سمت حفيدتها على اسمها، بينما يتخلى أبناؤها عنها. وزينة بنت مريم الثانية التي ترهبنت في خدمة المسنين بالدار، ومريم الثالثة الحفيدة التي تحاول إنقاذ جدتها، بينما يهدد الغناء حبها. وفي محاولة للخروج من دار المسنين تغرز السيارة التي يستقلها الثلاث في الوحل، ويسقط في يد السائق الذي يقف عاجزا حتى يخف جنديان، نعرف في أحدهما جندي القنيطرة الذي أنقذ زينة وهي طفلة صغيرة، يدفعان العربة فيساعدان على أن تتحرر من الوحل.
في حكاية مريم الأولى نسمع الإقطاعي النبيل يدين التخلف الذي أورثه لنا احتلال العثمانيين 400 سنة متواصلة، ويناقش زائريه: لماذا نظل أسرى المفاضلة بين أن يركبنا العثماني أو يركبنا الغرب.. المفروض أن نفكر كيف نقف على قدمين ونسير مستقلين نحو الأهداف التي تحقق مصالحنا؟ وتكون النتيجة أن ينفيه الفرنسيون المستعمرون الجدد من الديار، ولا يعود إليها إلا مريضا ليموت بعد أن أوصى ببعض ميراثه لأسرة مريم.
وفي الحكاية الثانية نرى أم الشهيد ترفض أن تترك منطقة القنيطرة الحدودية مع هضبة الجولان، التي احتلتها إسرائيل في الحرب، وفاء لمن قتل فيها. وفي حديث عابر من المرأة التي يحاولون إقناعها بـ«ترك القنيطرة برهة حتى يتم التحرير فتعود»، ترفض مصرة على أن تبقى لتموت فيها: «قبل ذلك قالوا لنا اتركوا دياركم أياما حتى لا تموتوا وستعودون إليها، ومرت 20 سنة ولم نعد». بينما تسأل مريم زوجة الشهيد الجندي في ذهول: «أهكذا انتهت الحرب التي انتظرناها طويلا؟» وتؤكد في ألم: «هذه الحرب ليس هدفها أن تخرب البيوت ولكن أن تخرب روحنا من الداخل... فلا يتمكن أحد من أن يرفع رأسه ويقول كلمة». وهكذا يتكشف الشرخ الكبير الذي صنعته هزيمة يونيو العام 1967 «بالوجدان العربي».
وفي القصة الثالثة وسط دخان القتال، المتصاعد على البعد، من الحرائق السورية العام 2012، تواجه مريم أباها الذي تخلى، بدعوى سوء الأوضاع، عن أمه ووضعها في مأوى للعجزة: «عندما يتخلى ابن عن والدته... فإنه يتخلى بذلك عن ذاكرته وعن وطنه وعن كل القيم النبيلة». هذا كما يصبح شرط تحقق قصة حبها أن تتخلى هي الأخرى عن الغناء الذي أحبته بعد أن ورثت الصوت الجميل عن مريم الأولى.

السيناريو والإخراج

يقول باسم الخطيب إنه استقى اسم فيلمه من اسم السيدة العذراء، موضحا أنه: «بالإضافة إلى دلالاته الدينية في المسيحية والإسلام، يعني باللغة السريانية القديمة السيدة المعلمة»، ويرى أن كل «بطلة في الفيلم كانت سيدة ومعلمة، وحققت نوعا من الانتصار، ضمن الاختبار الإنساني والتاريخي الذي وجدت فيها». إن اسم مريم «يختصر الحالة السورية والمعاناة والمرارة المحملة بالجراح والآلام». فالفيلم يتناول مرارة الحرب وما أوقعته بحياة السوريات الثلاث من دون أن

«يخسرن قدرتهن على الحب والتضحية والاختيار»، وفي ذلك تحية للمرأة السورية.. إن الفيلم يحكى عن سورية اليوم برغم أنه يضم أحداثا قديمة يعود تاريخها إلى نحو مائة عام مضت، إذ يستعرض تاريخ الصراع ونتائجه على المجتمع الآن كما في الماضي: «بعض الأحداث لها دلالة رمزية محددة وتشير إلى وقائع بعينها، بينما لا تحمل أحداثا أخرى إلا دلالات درامية».

يفتتح المخرج الفيلم بخروج العثمانيين من البلاد (1918) بمشهد الفرس الذي يغوص في الطين، لتنقضي حياة مريم الأولى وهي حزينة خائفة من موته. وبينما عجز الجندي المهزوم في حرب 1967 عن إنقاذ مريم الثانية التي يأسرها جنود العدو في القنيطرة، وعدها بأنه سيحمي ابنتها الصغيرة زينة. وفي المشهد الأخير من الفيلم، تغوص عجلات السيارة التي تحمل الابنة، ومريم الثالثة والجدة في الطين. يحاول السائق إنقاذ السيارة، من دون جدوى. يساعده عسكريان بدفع السيارة فتقلع (كما لاح بالنسبة إلى الحصان في حالة مريم الأولى) كان أحدهما هو ذاك الجندي الذي سبق أن أنقذ الطفلة أيام هزيمة يونيو. وبين المشهدين يغلق باسل الخطيب الدائرة في فيلمه الروائي الطويل «مريم» على أمل ما، عبر قرن من التاريخ السوري (وربما العربي من أيام سايكس بيكو) بكل اضطراباته وانكساراته وتطلعاته.

يقدم لنا السيناريو قراءة متداخلة للحرب بأشكالها المختلفة وتأثيراتها في مصائر النساء، لكن نتيجة الحرب تبقى مفتوحة، وطاقة الأمل أيضاً، عبر شفرات خاطفة، الحصان رمزها الأساسي، في مشاهد تتخلل ذاكرة مريم الأولى من جهة. كما في سيرة شقيقتها حياة التي تتخلى عنها العائلة، وتنتهي في دار للمسنين.

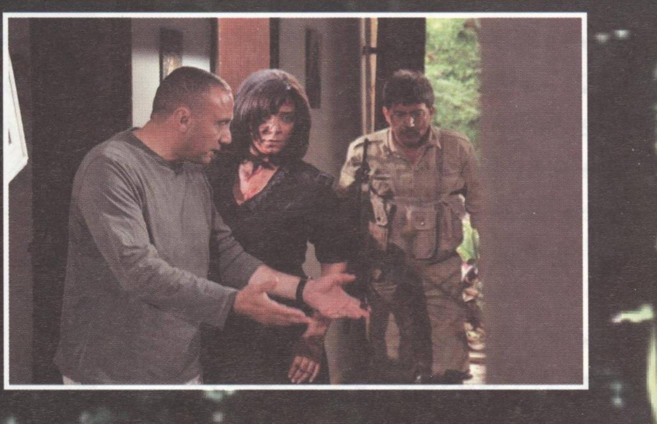
واللافت أولا أن الفيلم لا ينتهج بناء قصصيا أو سردا تقليديا، بل يحاول من خلال تيمات حكائية متفرقة، رواية ما هو أوسع وأعمق. أسلوب روائي مختلف يترك المشاهد في حالة توتر ذهني، يدفعه إلى ربط دلالات وأسئلة تقدمها حكاياته المتعددة زمانيا ومكانيا. بداية من اسم الفيلم، مرورا حتى ببعض بصرياته ومونتاجه، وصولا لمقولة الفيلم النهائية. «رغم ظروف الحرب القاسية ومراراتها لم تخسر كل «مريم» قدرتها على الحب والتضحية والاختيار، وحققت ضمن الاختبار الإنساني والتاريخي الذي وجدت فيه انتصارا خاصا بها، أفلتت به الامتداد، ليتنا نتعلم دروس المحن ونعي ما نحن فيه».

واللافت ثانيا أن الفيلم يحوي كثيرا من المشاهد السينمائية الراقية على مستوى اللغة البصرية، مثل البداية البديعة التي تصور الريف السوري الجميل، في فسيفساء لونية وحركية متناسقة ورشيقة. كما شكل الحشد الكبير من الفنانين الذين يمثلون قامات فنية مهمة في صناعة الدراما السورية نقطة توهج لافتة: أسعد فضة، سلاف فواخرجي، ديمة قندلفت، جهاد سعد، نادين، ميسون أبو أسعد، صباح الجزائري، وعابد فهد الذي تميز على نحو خاص في أداء دوره. كذلك يقدم الفيلم الفني مستوى متقدماً من الجرافيكس، كما تجلى في مشاهد الفرس وكذلك وجود الدبابات في بعض مشاهد حرب يونيو. وكان لتوظيف موسيقى «حازم العاني» التصويرية دور مهم في تميز الفيلم، فقد كانت تشكل مع المشاهد حالات من التناغم البصري السمعي بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، ومن هنا كثيرا ما كانت حدثاً دراميا في تشكيل بصري جميل، وليست بعداً صوتياً تزيينياً. فضلا عن تصوير الفيلم باستخدام تقنيات عالية الجودة، مع الاستفادة من خبراء إيرانيين في الماكياج والمؤثرات، تم بإدراة متقنة ومدروسة أدركت واجباتها من خلال تحضيرات متأنية. «فالفترة الزمنية المتاحة لتصوير مسلسل مؤلف من 30 حلقة، تكاد تساوي الوقت المخصص لتصوير عمل سينمائي مدته ساعة ونصف الساعة، وبالتالي يكون تركيز المخرج منصباً بشكل أكبر على تفاصيل بناء المشهد السينمائي».

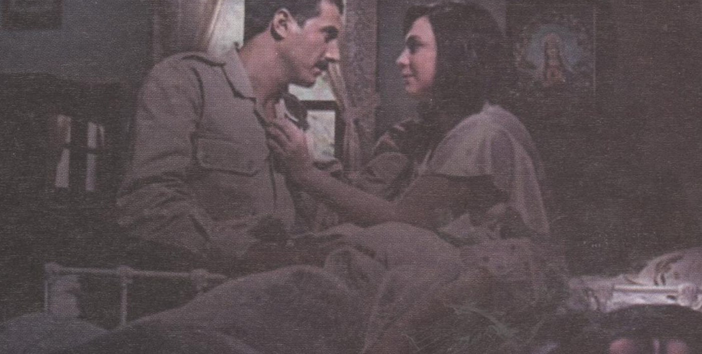
تبقى نقاط يتعين المرور عليها سريعا، إذ تكتفي حلول الفيلم الإخراجية بإشارات عجلى تخص اللحظة السورية الراهنة، مثل حديث الأب وهو يتخلى عن الجدة، وتصوير المغيب في لقطة بانورامية من أعلى جبل قاسيون المشرف على دمشق، في وقت تتصاعد في الأفق أعمدة الدخان. إشارات ستبقى، مع قليل غيرها، صوراً شاعرية مشغولة بجمالية، مقارنة بالوقائع الحقيقية للعنف والخراب والموت اليومي...

الإشارة الثانية إلى أنه لا مجال لمماحكات من قبيل تأثر المخرج بفيلم البريطاني ستيفان دالدري«الساعات» (The Hours) (2002) الذي يهتم بفرجينيا وولف في حيواتها المتبدّلة، من خلال قراءة لرواية لها، عبر حكايات ثلاث نساء (ميريل ستريب ونيكول كيدمان وجوليان مور) عشن في ثلاثة أزمنة مختلفة، مما ميزه بحكي نسوي مخالف لحكي «مريم» الذكوري الطابع... أو تأثر الخطيب بمدارس سينمائية يحبها، مثل سينما المخرج السوفيتي الراحل أندريه تاركوفسكي، فليس هناك فن استفاد من التناص و«موت المبدع المطلق» مثل فن السينما، ولا يتجاوز تأثر مخرجنا، من ذلك وغيره، تأثر الدرس والمعرفة وتراسل الخبرات.

أما الإشارة الأخيرة فإلى أن كل ما أثير «حول» الفيلم لا ينفي تفوق عناصره المختلفة وحرفيته العالية. مما يجعله بحق علامة بارزة في مسيرة السينما السورية.



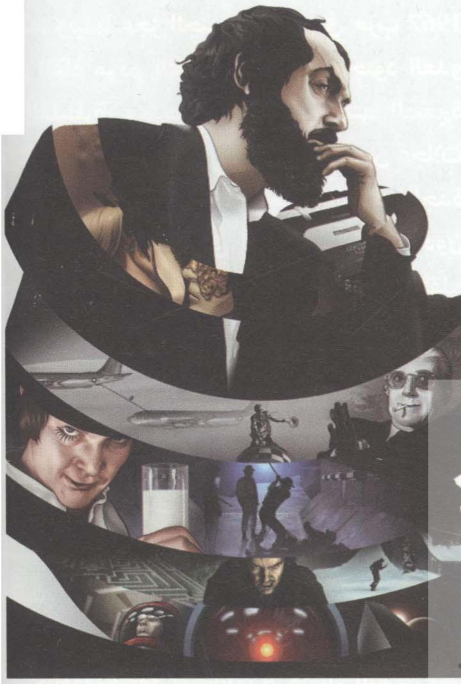






يضبط الإيقاع ويُحوِّل الصورة إلى حقيقة متحركة

براعة المونتاج وتركيب المشهد السينمائي



أخالف الرأي القائل بأن المسرح هو «أبو الفنون». الفيلم يستحق هذا اللقب وأكثر لقدرته الطبيعية على توظيف العناصر التكوينية لجميع الفنون البصرية، بما في الرسم من خطوط وأشكال وكتل وأحجام وتراكيب لونية، وتوافق وتضاد بين الظل والضوء، وتصويره الحي الفوتوغرافي للناس والأماكن، وتناول الأبعاد الثلاثة للأشياء كما في النحت، وحركة البانتومايم التعبيرية عن الصمت، واستخدام اللفظ في تناسق موزون مع الفكرة والحدث والموقف بمهارة الإيقاعات المركبة للشعر والموسيقى، معبرا بالكلمة والصورة عن التصوير الذهني والاستعارة والرمز، شأنه شأن الرواية والرمز والقصة، ضاغطا الزمان والمكان أو مُوقفا حركتهما أو متحكما فيها بالحركة للأمام وللخلف بحرية مطلقة.

د. هاني حجاج

طبيب وناقد - مصر

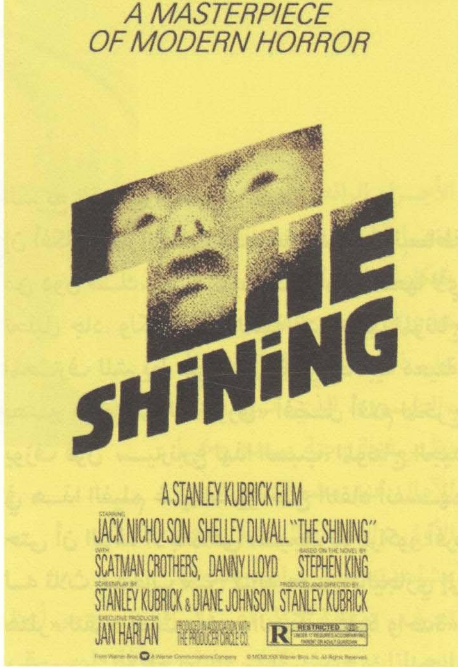
يتجاوز الفيلم بقية الفنون ليس فقط بقدرته على دمجها جميعا في كل واحد، متناولا من كل منها الغرض الذي يخدم موضوعه، بل بتحقيق التفاعل المستمر بين المنظر والصوت والحركة والكلمة، مرتحلا فوق حدود الأوضاع الساكنة ثنائية البعد للوحة واللقطة الفوتوغرافية، واستيعابه وجهات نظر عدة في آن واحد من خلال تدفق الحركة ونشوء الصراع وتعقيده وحله من دون التقيد بإيقاع السرد الروائي أو مراحل الانتقال المسرحية، بل إن قدرة السينما على القطع المفاجئ وألاعيب المونتاج السحرية تمنح الفيلم السيطرة الكاملة على توجيه المضامين والأفكار أو تركها غامضة من دون الالتزام بتعبير مباشر، ومن دون تهديد لوحدة الحكاية، فضلا على تجسيده للشخصيات والأحوال التي تحمل المعاني والأغراض، بينما يسقط الروائي غير المتمكن في مشكلة أن تتحول شخصياته إلى رموز مجردة تجريدية ترهق عقل القارئ بمحاولات الترجمة والتأويل. وعلى حد تعبير أرنست لندغرين:

«من المستحيل تصور أي شيء تراه العين أو تسمعه الأذن، سواء في الواقع أو الخيال، لا يمكن أن يعرض في مجال الفيلم. من القطبين حتى خط الاستواء، ومن الوادي العظيم إلى أدق شرخ في قطعة من الصلب، ومن صفير رصاصة مارقة إلى النمو البطيء لزهرة، ومن التماعة فكر عبر وجه جامد تقريبا إلى تخريفات الهوس من مجنون، ولا توجد نقطة في المكان، ولا درجة من ضخامة الحجم أو سرعة الحركة يحيط بها علم الإنسان ليست في متناول الفيلم». وفي الفيلم تتحقق نظرية النسبية بشكل جلي، فإنه قادر على أن يجعلَ بضع ثوان تبدو كأنها ساعات ونحن نترقب النطق بحكم الإعدام أو ضغط المجرم على الزناد، أو يضغطَ قرنا من الزمان في دقائق كما في أفلام الأجيال، وفيما يمكنه التركيز على المتع الحسية السطحية وخلق متعة بصرية دون تفلسف، يستطيع الغوص في عمق حقائق كونية معقدة ومستحيلة الكشف، كما أنه أقرب الفنون إلى الواقع، فالفن التشكيلي يصبغ الحياة بألوان زاهية أكثر أو كئيبة أكثر، لكنها في سبيل إبراز جماليات ميتة، لا تصلح إلا للتأمل العقيم، غير أن الفيلم يقدم لون الجلد واللحم والبشرة ولون ما نرتديه ولون الحدائق والأثاث الفعلي، ويقدم هذه التفصيلات على طبيعتها، الساكن منها في سكونه والمتحرك يتحرك تبعا لدوافعه الخاصة، محركا أوتار كل الشعور من أرق المشاعر وأكثرها رهافة إلى أقسى النوايا وأفظعها، والآن تستطيع من خلال الأفلام ثلاثية الأبعاد أن تقترب من وجه الممثل أو أن تقفز من مقعدك لأن القطار يخترق الشاشة نحوك! وقد وصف ألدوس هكسلي في «عالم جديد شجاع» سينما المستقبل بأنها سينما المحسوسات، حيث سنشم العطر، ونشعر بشعر سجادة من فرو الدب في مشهد حب.

امتيازات الفيلم هذه جميعها هي ذاتها ما يمثل صعوبات التحليل السينمائي. يمكنك الجلوس بالساعات أمام لوحة أو قصيدة لمدحها أو ذمها ونقد عناصرها بدقة، ولكن ما العمل في فيلم متواصل مستمر، لا يمكن تجميد سريانه في الزمان والمكان، وكيف تحدد انفعالك الذاتي في مشهد ما، وتواجه المشهد الجديد بشكل موضوعي بينما عليك تحليل دقائق الفيلم تفصيليا بتجريد نقدي علمي من دون أن تستغرق بكليتك في التجربة

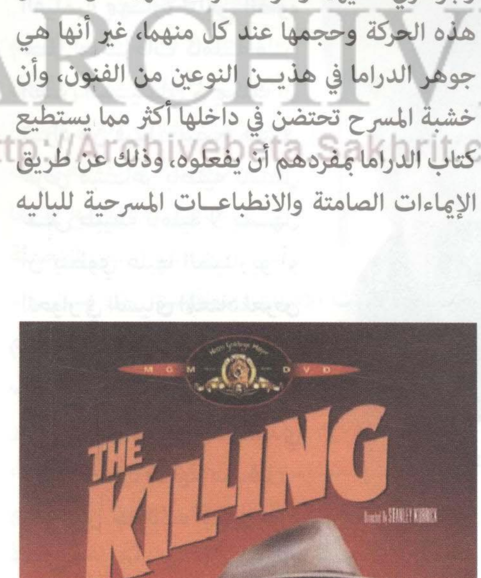
الواقعية للفيلم. طبعا صار الموضوع أيسر قليلا مع اختراع مسجلات الفيديو، وأكثر يسرا مع إسطوانات الـ «دي في دي» التي تمكنك من توقيف الفيلم في أي لحظة من خلال خيارات عدة، مع التنازل عن جماليات التدفق المتصل بالتتابع الشعوري والعقلي. يقول آلان كاسبيار عن تأثير الفنون بعضها في بعض: «في حين أن هاتيك النظريات كانت على الجملة مفيدة، فإنها اتجهت إلى تناول الفيلم في ضوء الفنون الأخرى، فأولئك الذين أقبلوا على دراسة الفيلم مزودين بخلفية في الدراما يؤكدون عمومية عناصره مع المسرح من حيث التمثيل والإخراج والحوار». ويرى مؤرخو الفن صورة الفيلم غالبا بأسلوب التوازن والتناسب والإيقاع والحجم ونسيج التراكيب، ويطبق نقاد الأدب على الأفلام مناهج التفسير اللغوية والرمزية التي يستخدمونها في تحليل الشعر والرواية. خرج من هذه النظرية بالتفكير في السينما على أنها ليست في كل الأحوال الفن الحاضن لطرائق فنية أخرى، باعتبارها فنا له خصوصيته وأدواته المنفردة، حتى إن فصلنا أحد أشكال التعبير من الداخل للتشبيه مع وسائل اتصال فنية أخرى، لأن الخواص الأساسية لوسائل الاتصال هذه قد جرى دمجها ونسجها بشكل كامل لا يتجزأ داخل بنيتها الثرية. يمكنك أن تمسك بقلمك وتكتب أي كلام .. كلمتين أو ثلاثا في كل سطر وتقنعني بأنها قصيدة لا يفهمها أمثالي ممن لا يعنون بالشعر ولا يفهمون علم العروض.. كذلك تستطيع ابتياع علبة ألوان وفرشاة و«تشخبط» على الحائط، وحتما سوف تجد من يصفق للجدارية الرائعة مجاملة أو خشية أن يتهم بالجهل الفني.. الأمر أصعب قليلا في الإبداع الموسيقي، لكن الذين يعزفون جيدا ويحفظون جملا موسيقية بديعة غير معروفة قادرون على تركيب لحن أو معزوفة تبدو وكأنها من بنات خيالهم.

نحن نتحدث هنا عن صناعة كاملة تتحكم فيها عوامل لا حصر لها.. رؤية المؤلف وكيف يتخيلها على الورق.. الصورة التي يراها المخرج من السيناريو المكتوب.. كيف يؤمن كل أفراد فريق التمثيل بكل جزء في النسيج الكلي للمشهد.. كيف يتعاون الماكياج والتصوير والديكور في خدمة وجهة نظر المخرج وفكرة المؤلف.. ماذا لو اعتذر الممثل؟ ماذا لو توعكت البطلة؟ ماذا لو بدأ المنتج يزمجر؟! يجب أن نؤمن بهذه الكيفية المرنة المقابلة للتحريك للفن السينمائي، ولا ننسى أن كلمة سينما مشتقة أصلا من لفظ يوناني يعني الحركة. ولا نغفل ما كتبه الناقد السينمائي الفرنسي مارسيل مارتان في مؤلفه المعروف «اللغة السينمائية»، حيث يعتبر «أن الصورة السينمائية في جوهرها حقيقة متحركة، وأن عرض الحركة هو السبب في وجود السينما، وهي أهم ما تتميز به، وأنها



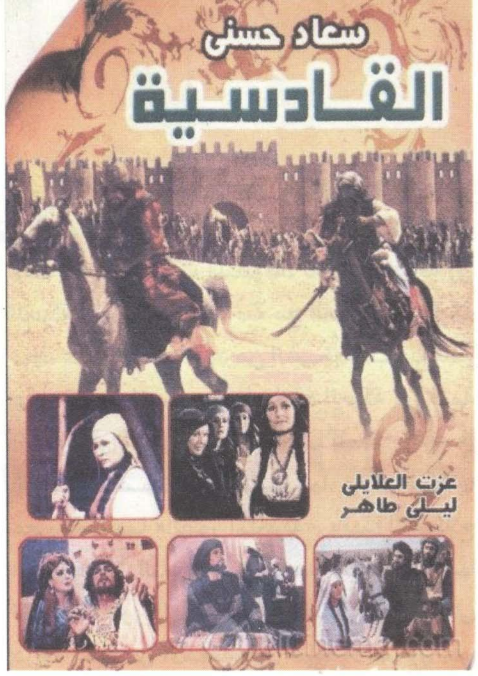
بوستر فيلم «ساطع Shining»

التعبير الأساسي عن عبقرية هذا الفن الجديد». يوافقه الرأي هوجر منستربرغ بقوله إن الخاصية الحقيقية للسينما هي تحريك الأفكار في العقل، أما جان إيبشتين فيرى في كتابه «سينما الشيطان» أن الحركة في الواقع هي القيمة الجمالية الأولى للصور التي تعرضها الشاشة، وهو نفسه ما أصر عليه ألاراديس نيكول في كتابه «الفيلم والمسرح»، حين قال: على الرغم من الاختلافات بين السينما والمسرح، فإنه يبقى في النهاية عامل أساسي وجوهري لكليهما وهو «الحركة»، مهما كان شكل هذه الحركة وحجمها عند كل منهما، غير أنها هي جوهر الدراما في هذين النوعين من الفنون، وأن خشبة المسرح تحتضن في داخلها أكثر مما يستطيع كتاب الدراما بمفردهم أن يفعلوه، وذلك عن طريق الإيماءات الصامتة والانطباعات المسرحية للباليه



بوستر فيلم «القاتل The Killing»

التي تأخذ مكانها إلى جوار التراجيديا والكوميديا داخل دار المسرح، وأن نجاح المسرحية لا يتوقف فقط على الكلمات المنطوقة، لكن بالإضافة إلى الحركة الجسمانية المصاحبة مع الحوار والمتشابكة معه، عندما ينطقه عدد من الشخصيات المختلفة على خشبة المسرح، فتعلي هذه الحركة من قيمة الحوار، وإذا كان هذا ضروريا للمسرح فإنه في الوقت نفسه ضروري للسينما. والأفلام ذاتها معروفة بأنها «الصور المتحركة»، وبهذا الاصطلاح الشائع فإن الناس الذين تعتمد عليهم السينما تماما قد أشاروا إلى هذا العامل الذي يبدو لهم على درجة كبيرة من الأهمية، فإن حركة الأشكال على شاشة السينما التي تجذب انتباه المتفرجين وليست الأشكال نفسها، وهكذا تنجح الأفلام التي يتحكم في جميع عناصرها شخص واحد وفقا لنصيحة الخبراء: فلتؤمن بأن إلهامك سوف يضفي المعنى على كل ما تحاول القيام به، وابق فقط في اللحظة، يجب أن تثق بنفسك، لا تحاول أن تجيب عن كل الأسئلة دفعة واحدة، تذكر عند نقطة معينة أن المسألة ليست ما هو صحيح وما هو خطأ، إنها مسألة أن تقوم بالفعل وفحص اللحظة. هكذا ينطق المخرج بأفكاره بصوت عال كما نفعل في المونولوج الداخلي، أحيانا يجد نفسه متعرقلا داخل رأسه فيجرب «البرطمة» أو الغمغمة بكلام غامض، أحيانا يتبدل بين يديه النص الصريح المفهوم، ينظر إلى النص وينقل أي سطر تقع عليه عيناه، لا يهتم بترتيب السطور مؤمنا بأنها سوف تكون في متناوله بالترتيب فيما بعد، يتحرك جيئة وذهابا بين التنفس والتنهد والنص والبرطمة والمونولوج الداخلي والاسترخاء الذهني حتى يتحول النص إلى خلية من عملية الاستكشاف، فيصبح البطل قرين المخرج، فكما يعود الابن الضال في فيلم يوسف شاهين راكضا أمام قرص الشمس يعود البطل تريستان في «أساطير الخريف» تضيئه الشمس من الخلف. ذلك المشهد الغريب - الأسطوري لحدث عادي تفعله كل يوم - العودة إلى المنزل - يؤسس بسهولة القصة التي سوف تحدث - أو المأساة غالبا - ويوضح تماما علاقة كل شخص بعودة علي. أين كانت هذه اللحظة التنويرية في النص؟ الواقع أن توجيه وتوقيت هذا المشهد من عمل المخرج ومدير التصوير. لقد ظهرت صورة جديدة من تقريب الأجزاء ذاتها للغز نفسه، لقد خلقا بناء اللقطات لتأسيس القصة والإيقاع والإطار الزمني وتفاعل الكل مع الواحد. ومن خلال ذلك جميعا تدور أحداث الفيلم، فكل الممثلين يبدون في الموقع ذاته داخل الإطار الزمني الذي لا يتجاوز بضع دقائق، وكل الممثلين يتقمصون الرجل ذاته وهو مقبل من المكان نفسه، لكن في الحقيقة عندما كان يتم تصوير هذا المشهد، فإن كل مجموعة من الممثلين كانت تقف في مكان ما وحدها أمام



بوستر فيلم «القادسية»

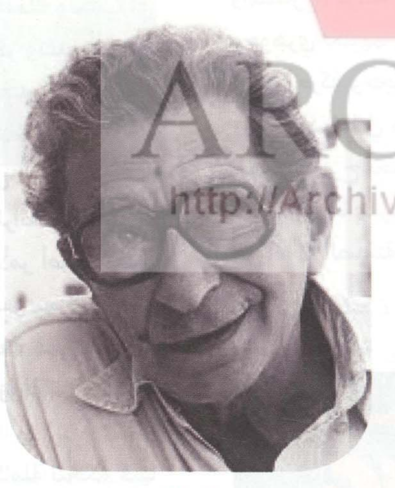
طاقم التصوير، الذي كان يخبرهم إلى أين ينظرون ومتى ينظرون، ومتى يتحركون أو يندهشون أو يحبطون. لم تكن العائلة تترقب علي، ولم تكن أسرة تريستان ترى رجلا يركب جوادا، والأرجح أن الأولى كانت تلعب الورق في الأستوديو، والثانية كانت تنظر إلى علامة حمراء موضوعة فوق حامل إضاءة لأن ذلك هو خط النظر المفترض أن ينظر في اتجاهه الممثل في اتجاه المنزل، فيشترك الكل تحت توجيهات المخرج لصنع شيء من لا شيء، لخلق مشهد قابل للتصديق.

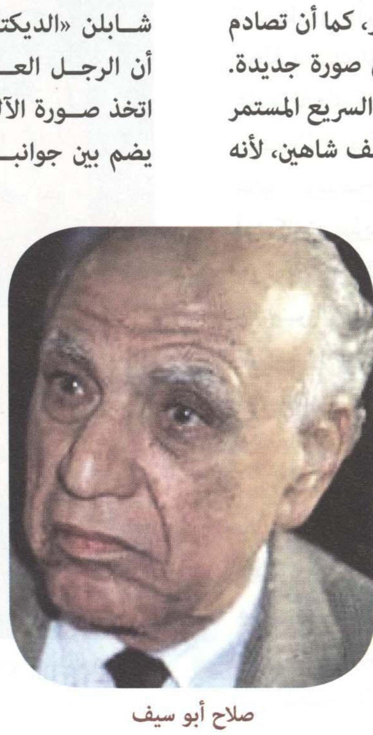
دور المونتاج في الفيلم السينمائي هو دور ناقلات الإشارات في الجهاز العصبي المركزي بجسم الإنسان، والمونتاج عادة ما يعبر عن كلمة خيالية تدل على التوليف أو عملية القطع، لكن بعض المخرجين أعطوا المونتاج بعدا صوفيا بأن ربطوه بالعمليات الفلسفية لجدلية الحوار والأحداث على الشاشة، فوفقا لمفهوم آيزنشتاين لصناعة الأفلام، تتساوى الصور مع الأفكار، كما أن تصادم صورتين متضادتين ديناميكيا يخلق صورة جديدة.

إن مواضيع قليلة تسمح بالقطع السريع المستمر كما في فيلم «إسكندرية ليه» ليوسف شاهين، لأنه حفل بشخصيات وأحداث إسكندرية الكوزموبوليتانية، وكما في فيلم «عشرة أيام التي هزت العالم»، وأفلام مثل «مسيرة العُرس» و«الطفيليون» و«اللاهث». ويساهم المونتاج في تحسين الانطباع الذي يتركه الفيلم، فمثلا في أفلام مثل «ناهبو ميريل» و«أطلقت النار على جيسي جيمس» السخيفة في مضمونها، يجعلها المونتاج تحمل صورا مثيرة بالقطع السريع الذي يبرز عنفوان الأبطال.

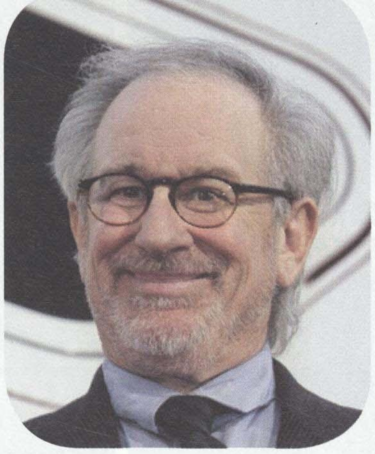
إن أفكار هذه الأفلام مسطحة وشديدة البساطة من دون شك، بحيث يصعب أن نخضعها لأي تحليل جاد، ولكن القوة الفنية التي يهبها المونتاج المحترف للشريط هي التي تضفي جاذبية معينة.

يعتبر فيلم «الملاك الأزرق» أفضل أفلام المخرج يوزف فون ستيرنبرغ لهذا السبب، المونتاج الجيد في هذا الفيلم غير المميز خدع النقاد أنفسهم حتى أن الناقد الاجتماعي سيجفريد كراكور أفرد له ثلاث صفحات من كتابه «من كاليجاري إلى هتلر» لنقده حيث يلخص الحبكة «فقرة واحدة»، ويعزو نجاح الفيلم إلى مارلين ديتريش باعتبار أن هذا المخرج قام بتجسيد جديد للجنس، كما أن هذا الفيلم عبر عن السادية بصورة جلية، ثم إن القطع السريع أداة جيدة لإبراز الإنذار في الفيلم، فجعلت شخصيات الفيلم تسبق، وتتوقع ما سيحدث فعلا في الحياة الواقعية، بعد سنوات يولد أولاد يصبحون من شباب هتلر، وأداة صياح الديك هي إسهام متواضع يمثل مجموعة من الأجهزة التي استخدمت في معسكرات الاعتقال النازية. الطريقة المشوقة لمعالجة المونتاج لشريط الفيلم خلقت فيه فيلما جادا! لذلك فإن أفضل صانع مونتاج هو من يستطيع تشبيك قطع الفسيفساء الفيلمية بمهارة لتلقي الضوء على مساحات كاملة من الفن السينمائي لم يمكنك أن تراه من قبل، يتضح هذا في عرض مشاعر باطنية تشتمل على طبيعة تأملية لا يسهل أن ينطوي عليها السيناريو أو الحوار في السياق المعتاد لعرض الصور، كما رأينا في فيلم شارلي شابلن «الديكتاتور العظيم» أن الرجل العادي - الذي اتخذ صورة الآلهة من قبل - يضم بين جوانبه ليس صورة الصعلوك المحبب إلى النفس فقط، بل وصورة هينكل المتعطش إلى القوة أيضا، وبجانب الطبيعة النفسية، فإن المونتاج اهتم بتطبيق بالغ الفجاجة للإسقاطات الفرويدية. فمثلا، البالونة التي يرقص معها هينكل في «الديكتاتور العظيم» هي «ثدي الأم»، والآلة التي يحتبس فيها الصعلوك في «الأزمنة الحديثة» هي «رحم»، وكما نرى يخلق المونتاج المحترف موقف التحليل النفسي وسط فراغ تاريخي واجتماعي، أن القطع الهادف في حركات التمثيل الصامت (البانتومايم) التي يقوم بها شابلن ترتبط بحلم الرضيع وهو على ثدي أمه، هذا الحلم الذي تقطعه كلمة الأب، وصوته، يظهر المونتاج هنا حلم شارلي بالسعادة، وهو حلم لا تتخلله الكلمات نهائيا، يمكن أن نربطه في الذهن بحركة الحياة التي تنطلق في سيرها من دون كلمات، وحين يحتسي شابلن الشاي الذي تقدمه له سيدة تمثل أمه في فيلم «الأزمنة الحديثة» فإن حركات معدته مسموعة على شريط الصوت لتمثل حدثا جنسيا، وهكذا الحال مع كل العلاقات النفسية، وكل ما يترتب عليها، بما في ذلك الإشباع اللاشعوري لرجل يعاني عقدة أوديب، فيفصح ترتيب الصورة مع السيناريو عن الصراع الداخلي من دون كلمات. إذن فالمونتاج يهتم بدرجة كبيرة بالمشاكل الجمالية والمسائل الحرفية ليقدم عملا فنيا متكاملا، فحين يجري بيج جيم المتضور جوعا وراء البطل شاهرا سكينة في فيلم «الاندفاع وراء الذهب»، فإن الحركة تمثل خوف الطفل من الأب الذي يريد التهامه. كما ينطوي المونتاج الهادف على مخاطرة، إذ إن التقنيات المتاحة للمونتير أقل بطبيعة الحال من الإمكانيات الراصدة من حواس سمعية وبصرية للناقد والمشاهد. بعبارة أخرى يمكن القول إن جهدا كبيرا يبذله المونتير ليحظى بإعجاب محدود، كمن يرصع خاتما بقطع الألماس الرقيق ولا يبدو الناتج سوى جوهرة لامعة في عين من يُقبل الأصابع التي ترتدي الخاتم. المونتاج ليس مادة لاصقة ولا دبابيس لأوراق متتالية الهدف، لكنه رابط كلي وحضن فني للعمل من بدايته إلى نهايته، وهو موجود في كل التفاصيل، كما قرأنا في مقال الناقد السينمائي الكبير تايلر بعنوان «ثلاثة وجوه للفيلم»، أننا نستطيع فهم السينما إذا نظرنا إليها من ثلاث نواح: الأولى ترتبط بالفن والثانية بالحلم والثالثة بالعبادة، والمونتاج يجمع النواحي الثلاث كما يجعلنا نستطيع أن نفرق بينها ونحلل كل جانب بشكل منفصل، ومادامت معظم الأفلام التي تناولها بالنقد يفترض أنها قصص خيالية، وبالتالي فهي «فن»، فإن الحلم والعبادة لا يمكن أن يبعدا تماما عن الفن، فالمونتاج يخلق رابطة عضوية تجمع بينها، ومن ثم فالتقسيمات التي في الفيلم تمثل مواضع توكيد لا تصنيفات، وجهات نظر لا تفريعات نهائية. «منتجة» الفيلم

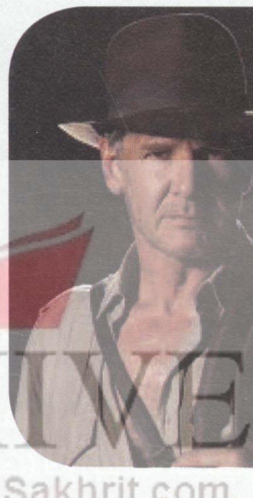

يوسف شاهين


صلاح أبو سيف

كما نتأمل نحن حياتنا في شريط متصل فيصبح للحوادث الفردية معنى شامل، بذلك نتذكر الدور الخطير للفن الذي يمثل القدر في مواجهة المصادفة، والشكل في مواجهة اللا شكل، وأن الفيلم يبتكر - ليس في الميدان الذي ينفرد به فقط - لكن أيضا في مجال القانون الشكلي الذي يتقاسمه مع الرسم بالألوان، فمع وجود عدة خيارات أمام المونتير لترتيب اللقطات مع شريط الموسيقى والكلام وروح الفيلم ورسالته تتجلى المهمة الثقيلة التي يتفرد بها، وتظهر العلاقة بين البنية ووجهة النظر والموضوع في الفيلم الجيد، كما نرى فيه لوحة ذات صورة متعددة ترسم خطوطا جاذبة، لأن السينما فن مرتبط بالزمان، والتصوير فن مرتبط بالمكان، فتوحي الصورة المتحركة بمستقبلية ديناميكية، بما يعني استبدال الصورة المرئية بحركة كاملة (أو مشهد إذا أردنا تصوير حركة واحدة)، وكذلك استبدال عدة لقطات متتالية بلقطة واحدة. تتحرك الكاميرا عدة مرات لتلتقط المنظر نفسه الذي لا يتغير من الناحية النظرية. وإذا كان المنظر يختلف في كل مرة، فيرجع إلى أن الكاميرا تلتقط صورة لشخص مختلف في كل مرة، لا تختلف تفصيلة الصورة بسبب الزاوية المرئية (لا ترمي الكاميرا أبدا إلى أن تحل محل الصورة الذاتية)، بل بسبب لعبة المونتير النفسية. ويعالج المخرج وأصحاب النظريات المستقبلية الشكل ذا الأبعاد المتعددة باعتبارها حقيقة تشكيلية تختلف عن الشكل الأحادي. كما تكتشف اللوحة أبعادا مختلفة للشخص نفسه، يقدم المونتاج أبعادا مختلفة للحدث نفسه، كما يصور الناس مثلما يرون أنفسهم ومثلما يراهم الآخرون. سوف تستخدم عدة أدوات للقياس، فضلا عن التنقل بين المحور الموضوعي والتركيب المادي، فمن الناحية الإحصائية نجد أنه عمل غير دقيق بالمرة، إلا إذا نظرنا إلى كل من الفيلم وتركيبه على أنهما أسلوب حياة واحد متناسق، ثم يصبح الجدل تجريبيا صرفا، وهو في الواقع ليس جدلا أو نقدا، ولكن دعوة للمشاركة. الإمكانية التي تضمرها القدرة على مشاركة أصحاب الفيلم في إعادة «منتجته» ينطبق عليها ما قاله سيمون وهو يختتم عرض فيلم «الجاسوس الذي دخل من الأصقاع الباردة» أن الفن هو الشيء الذي يتحسن كلما أعدنا تجربته، واللا فن هو الشيء الذي نستمتع به مرة واحدة فقط، وعليه ففن المونتاج بمرونته لا يمنع الفيلم من أن يحظى بمكانة فنية كاملة. تعجز


سبيلبرج

الأجزاء الرائعة التي يتكون منها الفيلم عن بناء وحدة متكاملة تفوق في عظمتها كل هذه الأجزاء مجتمعة، الأمثلة على ذلك نراها في أفلام مثل «الطيور»، الذي من وجهة نظر فنية بحتة يبدو مخيبا للآمال عند مشاهدته للمرة الأولى، ولكن الحال يتبدل بعد مشاهدته عدة مرات، وسوف تعرف - بوجهة النظر نفسها - أنه يصبح من أعظم إنجازات هيتشكوك، وفيلم «غرفة الموسيقى» الحافل بالمساوئ، لكنك بعد مشاهدته للمرة الثانية سوف تجد أنك لن تنساه أبدا، وأن القلق الذي ينتابك بسبب أخطائه أمر لا أهمية له! وتركيب لقطات فيلم «وراء وادي العرائس» الذي يحمل بصمة إباحية واضحة، إنه فيلم إباحي حقيقي، يحتوي على جنس وجماع من أوله إلى آخره، لكنه يقدم ويصور بمونتاج محترف حتى يبدو وكأنه لعبة غير معروفة من ألعاب الماهونغ. المونتاج أبدع في إظهار التسارع المطلوب للأحداث.


هاريسون فورد

«المواطن كين»، هذا الفيلم اكتسب أتباعا كثيرين بفضل مونتاجه الخلاب الذي أضفى عليه شخصية قوية انعكست على تفاصيله، ووضع طابعا من الجدية على القصة التي جذبت الانتباه والمناقشة لكل من أراد مناقشتها، لكن لسوء الحظ أن ما يود معظم النقاد مناقشته ليس «فن» السينما من خلال عملية المونتاج، بل أنهم يهتمون أكثر بالعناصر المادية لا بالكيفية التي تم توليف الشكل بها، بينما يشكو معظم النقاد للأفلام من أن حملهم ثقيل لأن هذا الوسيط الفني «غير نقي»، إذ إنه، على ما هو عليه، يتكون من صورة متحركة وموسيقى وحوار ورقص، ولن يكون هناك جهد ووقت لمناقشة دور المونتاج في إبداع أو قصور المعايير الجمالية للفيلم، وبعبارة أخرى، يمكن القول إنه في الوقت الذي يشتد فيه جدل النقاد حول تعقد هذه الأداة الفنية، وهي عبارة صاغها ساريس في كتابه «الفيلم»، إذ إن هذه الأداة الفنية لا تحتاج إلا إلى رجل على قدر كبير من العلم حتى يحيط بجميع جوانبها، وهي قضية فلسفية يندر أن يتعرض لها النقد السينمائي، لأن جماليات كل الفنون في تغير مستمر ولكن الأخرى، لتطوير نظرية نقدية

مقارنة تشمل دراسة عميقة لدور المونتاج، ومن أسباب ذلك أن الفيلم ظهر في عهد اضطرابات اجتماعية ودينية وسياسية شديدة، وارتبطت النواحي التركيبية والجمالية بهذا العهد ارتباطا وثيقا. وعلى هذا الأساس، يقرر كاوفمان أن الفيلم فن له أساس شعبي، فهو ينتج من أجل مجموعة من الناس، أي المشاهدين وليس الأفراد، يتبع هذا التفريق البعيد عن الوضوح بعض هراء الجوهرية (وهي نظرية تقدم الماهية أو الجوهر على الوجود «نقيض الوجودية») .

إن فيلم «عربة السفر» من رجل صناعته الترفيه عن الناس، أما فيلم «المواطن كين» فمن صنع فنان سينمائي، ولكن فورد ليس مخرجا روتينيا، وفيلم «عربة السفر» أكثر من مجرد ترفيه خالص، لذا فإن لدينا هنا مقارنة بين مونتاج فيلم وآخر على المستوى نفسه في بقية العناصر تقريبا تضاهي في الشكل الروائي تلك المقارنة بين رواية لورد جيم ورواية «عناقيد الغضب»، لا بين رواية لورد جيم ورواية رعاة بقر رخيصة. نجد في جميع الأفلام، باستثناء تلك الأفلام ذات الخلفيات الغريبة، وسواء كان هدف المخرج طبيعيا أو رومانسيا أو رمزيا أو أي شيء آخر، فإن مناظر الشوارع والسلالم وقداحات السجائر، والمونتاج في غرفة الفتاة المراهقة يعالج مناظر تنبض بالواقع، ولن يتوقف العالم المادي عن إثبات وجوده في عالم السينما من خلال فن المونتاج.



بوستر فيلم «المصير»

من بطولة توم هانكس ويعالج «تيمة» القضاء والقدر

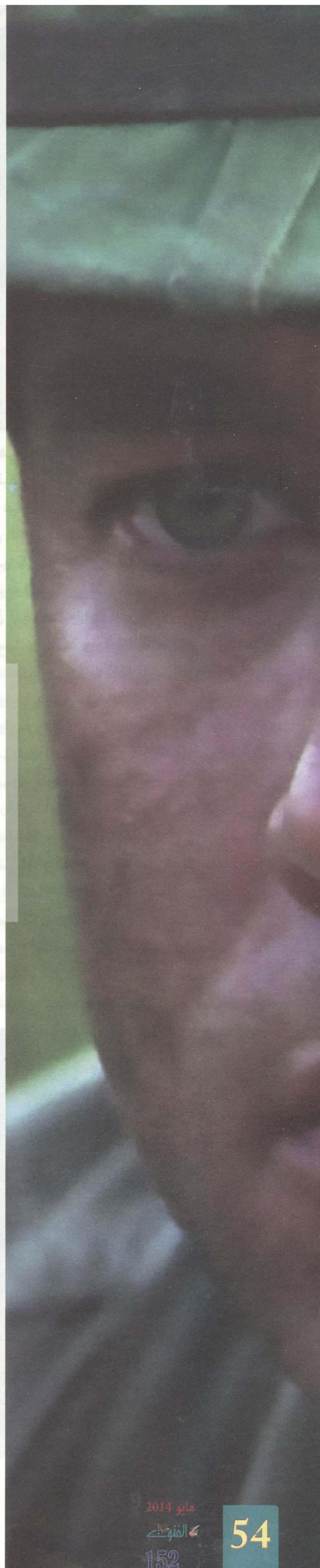
فروست غمب

مثال السينما المثقفة

يشهد تاريخ السينما العالمية أن الممثل الكبير توم هانكس (1956) قامة سامقة في سماء السينما، وهو من الذين يشهد لهم تاريخهم الفني الحافل بالنبوغ والتفرد في ميدانهم، ويعد من بين القلة القليلة من الممثلين الذين تحصّلوا على جائزتي أوسكار أحسن ممثل مرتين بشكل متتابع، وهذا عن فيلميه «فيلادلفيا» و«فروست غمب»، الأول شاركه في دور البطولة الممثل الأسمر دينزل واشنطن (1954)، إذ تناول فيه - كـ «تيمة» عامة للفيلم - قضية إنسانية كبيرة تدور حول مرض نقص المناعة المكتسبة (الإيدز) في بداية انتشاره، وكيف هي نظرة المجتمع إلى حامل هذا الفيروس القاتل، أما الفيلم الثاني الذي تحصل من خلاله توم على أوسكاره في دورة الأوسكار الموالية فهو فيلم «فروست غمب»، إذ نالها ونشوة الجائزة الأولى لاتزال تسيطر على شعوره.

عبدالكريم قادري
ناقد سينمائي - الجزائر

أخرج هذا الفيلم المخرج الكبير روبرت زيميكس (1951 -) الذي أصبحت طريقته في بناء الشكل العام للفيلم تقليعة في تلك المدة، بعد أن استطاع أن يروي التاريخ الأمريكي ووقائعه، بواسطة الشخصية الخيالية للبطل فروست غمب، وهو شخص قليل الذكاء، درويش في وجهة نظرنا نحن كعرب، وتعد حبكة الفيلم من أكثر حبكات أعمال توم هانكس دقة وتشويقا، وربما تدخل من بين أقوى حبكات الأفلام التي شاهدتها، لتشعبها الواسع، ومعالجة المراحل الزمنية المختلفة التي مر بها الفيلم باحترافية عالية وفنية كبيرة قل مثيلها في هكذا نوعية من الأفلام المثقفة، وهي المرحلة المحصورة بين العام 1944 إلى غاية العام 1982، ناهيك عن الشكل في طريقة سرد الأحداث العامة التي عاشتها الشخصية، من بينها إبراز العلاقات القوية التي كانت تجمع غمب بالعالم الخارجي، منها الحب الكبير الذي كان يكنه لوالدته التي أدت دورها (سالي فيلد 1946 -)، وتعد أقوالها بالنسبة إلى غمب لازمة له يستشهد بها كلما رأى ضرورة لذلك، وعلاقة الحب القوية التي يكنها لجيني التي أدت دورها (روبين رايت 1966 -)، وبوفائه لصديقه دان تايلور أدى دوره الممثل (غاري سنيز 1955 -)، رغم قسوة هذه الأخير معه غير أنه أخلص له وحقق كل أمانيه بتلك الطيبة الطافحة.





رمزية القضاء والقدر

عالج الفيلم تيمة القضاء والقدر، وكيفية نظرة الأمريكيين بمختلف مشاربهم إلى هذه القضية الدينية، وهذا ما تعكسه شخصيات كل من دان تايلور كجندي يمثل الجيش، وجيني كمتحررة ومعارضة لكل الأشكال التي تقيد حركتها وحريتها، وناشطة شرسة تعارض الحروب والتمييز العنصري وتطالب بالحقوق المدنية، أما غمب فهو الذي يجمع بين النقيضين، بين العسكري والمدني، تحركه رياح القضاء والقدر، كما فعلت تلك الريشة المكرسة في الفيلم.

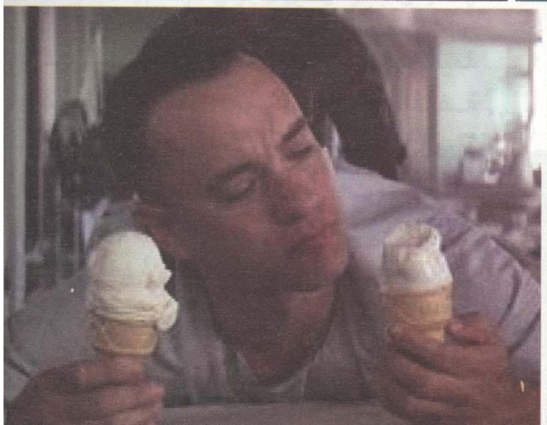


يبدأ الفيلم بريشة تتطاير في الفضاء، تتلاعب بها الرياح يمنة ويسرة، كما يتلاعب القضاء والقدر بفروست غمب الذي يتعرض في حياته إلى العديد من الأحداث، بخيرها وشرها، لتسقط تلك الريشة أمام قدمه، حيث كان ينتظر قدوم الحافلة التي تحمل رقم تسعة، ومن هذا المكان يبدأ سرد أحداثه لكل من يجلس بجواره في تلك المحطة، ومن خلال هذا الفضاء يكون المخرج زميكس قد وجد لنفسه مدخل فن لوقائع الفيلم. والعودة بالأحداث إلى الوراء، يسرد غمب قصته عن الطفولة، حيث كانت صعبة، خصوصا أنه يضع دعامات الأرجل، ما جعله عرضة للسخرية الدائمة من طرف زملائه، لكن المدرسة لم تكن كلها مآسي، بل كانت السبب وراء تعرفه على حبه الكبير والأبدي جيني، كما كان للمتنمرين فيها دور في اكتشاف مواهبه في العدو، وهذا حين تتم مطاردته بشراسة من طرفهم، بعدها ينتقل إلى مرحلة أخرى، وهي الدراسة في الجامعة بعد أن تحصل على منحة، إذ شهد وقتها الوقفة الشهيرة لجورج ولاس (1919 - 1998) أمام مبنى الجامعة، وفي خضم هذا تم اختيار فروست من أجل لعب كرة القدم، التي برع فيها بشكل كبير، وعلى ضوء هذا التألق، التقى بالرئيس الأمريكي الشهير جون كينيدي (1917 - 1963) وصافحه.





تخرج فروست في الجامعة وذهب لأداء الخدمة العسكرية، وهناك التقى بـ «بوبا» واتفقا على إنشاء شركة لاصطياد الروبيان، لكن الموت كان أسرع من تحقق هذه الأمنية لبوبا، إذ تمت مهاجمة فصيلهم من طرف القوات الفيتنامية، حيث لقوا حتفهم ما عدا فروست الذي أصيب وأنقذ معه القائد دان تايلور بالإضافة إلى كثير من الجرحى الآخرين قبل لحظات من قصف الطيار الحربي للمنطقة بالنابالم، لكن دان تايلور سخط عليه وغضب كثيرا من هذا التصرف، لأن غمب في نظره لم يجعله يموت في ساحة القتال، خصوصا أن كل أجداده ماتوا في ساحات القتال، إذ ذاك يعيش بلا ساقين بعد أن أصيب، وفي تلك اللحظة قدم له الرئيس الأمريكي ليندون جونسون (1908 - 1973)، وسام الشرف، بعد أن خضع غمب للراحة، وشفي تماما، وفي أثناء هذا التقى بصديقه دان تايلور المعطوب في ليلة عيد الميلاد، حيث صب عليه هذا الأخير غضبه الشديد حين أنقذه وأظهر له عدم الرضى عن عملية الإنقاذ هذه، التي جعلته من دون حراك، يعول على الآخرين كي ينفذوا أعماله وقبلها كان الباسل المغوار الذي لا يهاب الموت، وقبل هذا اللقاء التقى بحبيبته جيني التي كانت منشغلة بإحدى مسيرات مناهضة الحرب في العاصمة واشنطن، لكن افترقا مرة أخرى، بعد أن أهداها وسام الشرف، ومنها تتواصل مغامرات غمب ويلتقي الرئيس الثالث للولايات المتحدة الأمريكية، بعد كنيدي وجونسون جاء الدور على الرئيس ريتشارد نيكسون (1913 - 1994)، الذي قدم له غرفة في أحد الفنادق، وقتها اتصل غمب بالشرطة بعد أن رأى تعرض إحدى الغرف للسرقة، ليتم اكتشاف فضيحة ووتر غيت الشهيرة من طرفه، من الصعب أن ننقل العديد من المشاهد والمواقف الرائعة التي سجلها الفيلم، من بينها تحول غمب إلى بطل وطني في رياضة كرة الطاولة، ليتم بعدها تسريحه من الجيش، يلتقي مرة أخرى بصديقه دان تايلور ويبدأ في تأسيس شركة الروبيان، يأتي إعصار كبير ويدمر كل سفن الميناء ما عدا سفينة غمب، يخلو له الجو ويجني أموالا طائلة من عمله، يلتقي جيني مرة أخرى، تبيت معه في غرفته، وفي الصباح يطلب منها الزواج فترفض وتختفي مرة أخرى، بعدها يخرج للهرولة، ومن حي لحي، ومن مدينة لمدينة، ومن ولاية لأخرى، حتى وصل به الأمر إلى ثلاث سنوات قضاها في الهرولة، وهذا ما ألهم الآلاف من المعجبين لينضموا إليه، ليصبح بمنزلة التيمة التي ألهمت الناس بالمشاريع، ينهي هرولته ويعود إلى منزله حيث تصله رسالة من جيني التي لاحظت نشاطه الرياضي من خلال وسائل الإعلام، تطلب فيها مقابلته، وهذا ما جعله ينتظر في موقف الحافلات، ينتظر الحافلة التي تحمل رقم تسعة، ويحكي قصته للغرباء، يلتقي جيني مرة أخرى وتقول له إن لديها ابنا من صلبه وتطلب منه الزواج بعد أن تخبره بأنها تحمل فيروسا غريبا وقاتلا، يعود إلى بيته ويتزوجها، يحضر حفل الزفاف مجموعة من الأصدقاء من بينهم دان تايلور السعيد والفرح بحياته الجديدة، بعد أن أصبح يمشي من جديد ترافقه صديقة آسيوية، تتوفى جيني ويكبر الابن، يصطحبه فروست في أول يوم دراسة لانتظار الحافلة، بجانب شجرة مقطوعة حيث كانت تقف بجانبها جيني حين كانت صغيرة، يصعد فروست الصغير إلى حافلة المدرسة تخرج تلك الريشة من جديد، وتعود إلى الفضاء، تطاير وتتطاير ورياح القضاء والقدر تتلاعب بها كيفما تريد.





يترشح توم هانكس مرة أخرى من أجل أن ينال جائزة أوسكار أحسن ممثل عن دوره في هذا الفيلم، وينالها بكل جدارة، للمرة الثانية على التوالي، وأثناء تسلمه للجائزة أعاد تقليد فروست غمب وهو يأخذ الجائزة وهذا ما أضحك الحاضرين كثيرا.

صاحب «ليالي الحلمية» و«الشهد والدموع» و«الوسية» و«العائلة» و«خالتي صفية والدير»

إسماعيل عبدالحافظ .. عميد الدراما العربية

إسماعيل عبدالحافظ ملك الحواديت الدرامية، ومخرج الحكايات الملحمية، يعشق ألف ليلة وليلة والتراجم والسير الشعبية، ويذوب في الأعمال ذات البعدين القومي والوطني، ويعلم أن الدراما دواء وعلاج وهي من الناس وللناس، يمجد التاريخ وينام على أبواب الفلسفة، مُشرح للنفسية العربية ويعلم ما هو دواؤها لأنه يعرف داءها ومشكلاتها. طموح، يعشق الريف والبراح، يلهو وسط مزارع وبراري الوجهين القبلي أو البحري، يغوص بك لحظات بين مغارات وكهوف الجبال ويشوي لك كوز ذرة على رمال الصحراء، يناصر مطاريد الجيل ضد

محمد محمد مستجاب

كاتب - مصر



المخرج إسماعيل عبدالحافظ

يكره إسماعيل عبدالحافظ الخبث والنميمة والقيود الإنتاجية المعوقة والشهرة الذائفة ودلع النجوم والنجمات، ويخشى طمس الهوية والاستخفاف بعقلية المشاهد العربي وتخدير المشاهدين وبيع الوهم والزيف لهما، ولا يحب مقابلة تسلط موظفي الرقابة، ولا يطيق القيادات الإعلامية التي لا تعي معنى الفن ومعنى حرية التفكير والتعبير ومعنى كلمة دراما، كما يكره الغرف الضيقة ومركزية المدينة ومحدودية ما تطرحه، ولا يطيق أن يرى تجار الشنطة المتمثلين في المنتج المنفذ أو المنتج المشارك.

إسماعيل عبدالحافظ هو ابن البلد والمجدع وصاحب صاحبه، والذي يظل - هو - صاحب أشهر طبلية درامية رمضانية في الثلاثين عاما الماضية، قادر على لف وجمع كل الخلق، ومصالحة كل المتخاصمين، كان وقت عرض مسلسله تتآلف القلوب كما تتشابك الأيدي داخل الصحون، لا تتوقع ما سوف يقدمه لك، لكنك من المؤكد - سترى نفسك وحياتك وجها لوجه، ربما تصدم بعفاف شعيب أو عبلة كامل وهما تؤديان دور أمك، أو هدى سلطان وهي تؤدي دور جدتك، أو ليلى علوي وصابرين وهما تؤديان دور زميلتك في الجامعة أو حبيبتك.

إسماعيل عبدالحافظ الذي لا يراه أحد، دائما جالس خلف الكاميرا أو أمام شاشة المونتير، يوجه كاميراته ويتابع أداء ممثليه ودرجات الأضواء والظلال فيما يريد أن يقدمه، يقود جيشه الصغير من مساعدين في الإخراج ومهندسي ديكور وعمال، يتابع كل كبيرة وصغيرة، حتى على مستوى الإعلام لم يكن يتقافز في البرامج أو الفضائيات أو حتى على صفحات الجرائد، فهو أرقى وأسمى وأعلى من كل هذا.

إنه العميد، والعمدة، والجنرال، والمايسترو وجنرال الدراما العربية، وأحد فرسان الجيل الثاني في الدراما العربية - يقف معه في هذا الدرب كل من الراحل يحيى العلمي والقدير محمد فاضل، وعلى يديه حدثت قفزة هائلة في الدراما العربية، وبالطبع كان يصاحبه - ضابط الإيقاع والمُعلم الراحل: أسامة أنور عكاشة.

وربما لا يعرف الكثيرون أن إسماعيل عبدالحافظ، في رحلته مع الدراما العربية، كان من القليلين الذين ذاقوا المرار والعذاب بين ردهات مبنى ماسبيرو الشهير، وإن ما فعله في حياته لم يكن على طبق من ذهب، بل إنه قابل وشارك في بدايات التلفزيون المصري، وتدرج في الوظائف وكان يريد أن يصبح ممثلا، لكن الظروف عاقته عن ذلك، بعدها اتجه إلى الإخراج ويدين للمخرج الراحل إبراهيم الصحن في تشجيعه ودفعه لذلك.

ولأنه كان طموحا، فقد كان يحاول أن يطرق ويعرض قضايا جريئة في أعماله، لكن الطموح له أعداء لا نراهم، فقد تم إيقاف مسلسله «الناس والفلوس»، وكانت التهمة غريبة جدا وهي: إنه مخرج يدعو إلى قلب نظام الحكم.

وكان سبب ذلك فكرة ما يقدمه المسلسل الذي

يقوم بإخراجه، حيث كانت الفكرة في غاية البراعة وهي: أنه بدلا من أن نعطي الرجل بعد رحلة الكفاح معاشا، لماذا لا نقدم المعاش لشاب في بداية حياته كي يستطيع أن يشق طريقه، ولم يكن أحد منتبها لذلك، إلا عندما تقدم أحد الممثلين الكبار للنظام، بأن إسماعيل عبدالحافظ يريد قلب نظام الحكم.

وكان ذلك في نهاية السبعينيات، ليصدر قرار بوقفه ويجبر على الجلوس في البيت.

في تلك الأثناء كانت التهم جاهزة، سواء للكتّاب أو المخرجين، بعض الكتّاب غادر مصر من دون رجعة، لكن إسماعيل عبدالحافظ كان يحلم بأن يزرع أرضه هنا وليس في أي مكان خارج المحروسة.

لكن الطريق كما يوجد به أعداء للنجاح يوجد به من يجبر الخاطر ويعي ويفهم، فعندما تولت السيدة تماضر توفيق رئاسة التلفزيون، أرسلت في طلبه، لأنها كانت قد تابعت أعماله ومعجبة بها، بل وتحمست كي يقوم بإخراج مسلسل «الحب والحقيقة» من تأليف الكاتبة فتحية العسال، لكن يبدو أنه لم يكن وقت الهناء قد جاء بعد، لأنه وفي أثناء عرض المسلسل فوجئ بهجوم ضخم في جميع الصحف ضد المسلسل، ولأن قائمة التهم جاهزة، فقد اتهم البعض بأن العمل يهاجم رأس الدولة، ليعود مرة أخرى للإيقاف، ولمدة خمس سنوات كاملة، من العام 1980حتى 1985.

ولم يكتف أعداء النجاح بذلك فقط، بل تمت محاربته بجميع الوسائل وبسد جميع الطرق والمنافذ عليه.

وبدأ إسماعيل عبدالحافظ يقدم أعماله للقطاع الخاص، فأخرج مسلسلات مثل: مثل شجرة الحرمان، أيوب البحر، والجزء الأول من الشهد والدموع.

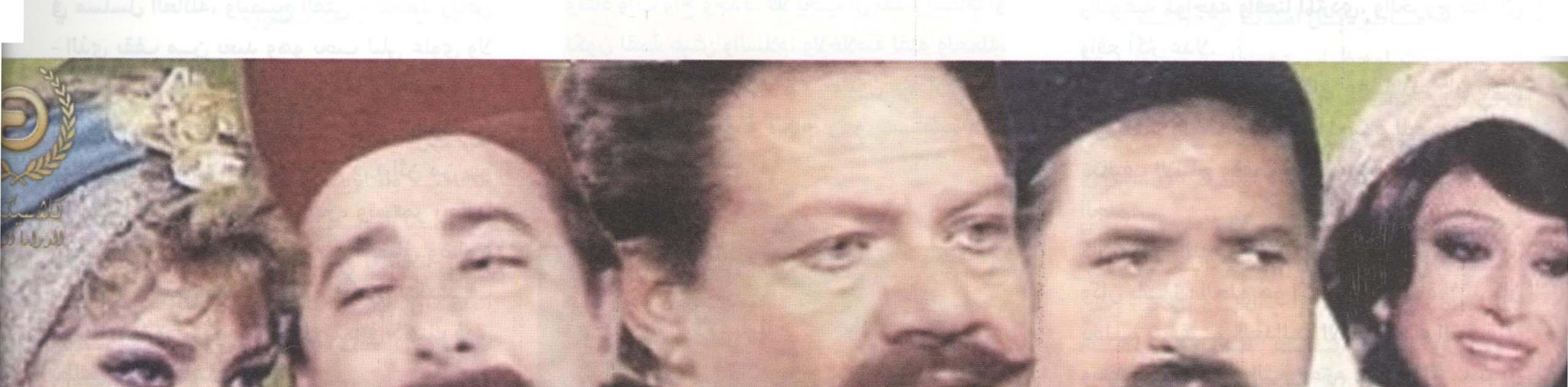


الفنان ممدوح عبدالعليم في مسلسل «المصراوية»

وهنا كان ميعاده مع الشهد، مع قلب الطبلية الرمضانية في الوطن العربي رأسا على عقب، وكي ينهي بعضا من حياة الدموع ومرارتها، ففور عرض الجزء الأول من مسلسل «الشهد والدموع»، حدث دوي هائل في العالم العربي كله، وكان لأول مرة يجذب مسلسل المشاهدين وقت عرضه بهذا الشكل، ولا أنسى - وكنت طفلا صغيرا حينها - خلو الشارع من المارة، وأصوات المشاهدين - وخاصة النساء وبكائهن - وهم يتكدثون في المنازل أو على المقاهي وهم يتابعون زينب في رحلتها للحفاظ على حقوق أبنائها ضد جشع واستبداد أخو زوجها حافظ باشا.

ويكون «الشهد والدموع» فتحة الانطلاق للجواد الجامح وللفارس إسماعيل عبدالحافظ، فالرهان أصبح جودة الأعمال وليست للعلاقات أو لحضور وجاذبية النجم، كما أن حب الناس وطلبها أعماله سواء هو والراحل أسامة أنور عكاشة، أخرج التلفزيون من دائرة النجوم وطلباتهم.

ومنذ ذلك الوقت تدرب كيف يتعامل مع أعداء النجاح، وكيف يتعامل مع نساء الرقابة، وكيف يغيّر ويعدّ أعماله، وكيف يقرأ ذائقة المشاهدين، وما يقدمه للعقلية المصرية والعربية، فهو يفهم ويرى ما لا نراه، يحب أن يقدم في أعماله الأصول والعادات والتي إن حدنا وانحرفنا عنها فسوف تكون العواقب وخيمة، أتذكره كثيرا في لقاءات معه أو من بعيد، كلماته عندما تقع على الأرض لها رنين جبار، رنين وجرس الإنذار المبكر، مثلا كانت آخر كلماته قبل رحيله أنه: لن يدوم حكم



أبطال مسلسل «ليالي الحلمية» من اليمين سهير المرشدي، سيد عبدالكريم، يحيى الفخراني، صلاح السعدني، وصفية العمري

الإسلاميين طويلا، وها هي الأيام تثبت نبوءته وكلماته.

إسماعيل عبدالحافظ الذي قلب الدراما العربية رأسا على عقب، وجعل ميعاد عرض المسلسل طقسا يلتف فيه كل بيت من المحيط للخليج، أتذكر ذلك لأن الشوارع كانت خالية من المارة في ذلك الحين، ولينتبه التلفزيون المصري - بكل وقاره وجبروته - إلى أن أحد أبنائه يمكن أن يكون ظهر له بأعماله، ويقرر التلفزيون المصري إنتاج الجزء الثاني.

لكن إسماعيل عبدالحافظ لا يكتفي، بل يبدأ في زرع شجرته الوارفة «ليالي الحلمية»، تلك الشجرة التي أخرجت نجوما ونجوما ولاتزال، كان طعم الدراما بها مختلفا - خاصة الجزءين الأول والثاني- عبق البيت والحارة المصرية، عادات اندثرت، تفاصيل وأماكن، شخصيات مصرية مائة في المائة، ملحمة مصرية بكل المقاييس.

وتصبح الدراما مئات القصص داخل المسلسل، وأذوب أنا في ذلك وأصبح أحد الأبطال، وأنا أرى العميد إسماعيل عبدالحافظ، يغزل القصص والحكايات ويرسم الشخصيات، بل وينفذ ما أريده، فأحب صابرين مع علي البدري وأغضب عندما يقرر الطلاق منها وهي تحبه، وأدوس على قلبي وأنا أرى زهرة سليمان غانم بتحولها وتجبرها بعد أن كانت فتاة أحلامي.

وأنتقل من الحلمية إلى ريف مصر القديم، وأصبح خليل حسن خليل الشاب الفقير وهو يحب علياء، وما تدبر له الأيام، فقر حقيقي وشخصيات مصرية لما قبل الثورة، ليكون البطل في ملحمة مسلسله «الوسية»، بأغنية التتر العبقرية.

ولا يتوقف العميد عن تقديم كل جديد وكل مبهر، فأقفز أسوار البيت لأنطلق مع ليلى علوي في مسلسل العائلة، وليصبح الفتى - محمد رياض - الذي يقف من بعيد وهو يحب ليلى علوي ولا يستطيع أن يصرح بحبه لها، بينما هي تلعب بها الأقدار، مرة يغتصبها ابن ثري من أثرياء الانفتاح ويلقي بها في عرض الطريق، لتقع في براثن من هو أشد فتكا وتتزوج لأحد الإرهابين، وتستمر رحلتها المدمرة حتى تنتهي أو تستقر بين أحضاني وضلوع صدري - أقصد صدر محمد رياض، لتكتشف من يحميها ومن يحبها، دعك مما في ذهنك فهي بطلتي على الشاشة فقط.

ولا يتركني إسماعيل عبدالحافظ أغادر شاشته، فقد قام بنسج الشباك لي، لأقع في شرك صفية المتجبرة وهي تحب حربي، ولأعلم أن للحب أصواتا أخرى ودرجات من القسوة والحنان لم أكن أعلمها بقلبي الأخضر الطيب مثل حربي، ليخرج رائعة عمنا بهاء طاهر«خالتي صفية والدير» ولتخرج الكاميرا للمزارع والدير والهواء الطلق، وقصة حب مغموسة بالفولكلور، ينسج إسماعيل عبدالحافظ



بوستر مسلسل «عفاريت السيالة»

ذلك المسلسل بكل حب وكل فهم للماضي المصري ولطقوسه وللفولكلور الصعيدي المصري.

وبعد أن أترك كل ذلك، أعود من جنوب الصعيد تاركا صفية وبعد أن دفنت جثة حربي داخل الدير، ليصبح «عيل، شقي، صايع»، بحلاقته المركبة والغريبة في مسلسل «عفاريت السيالة»، قام بالدور الفنان أحمد الفيشاوي، وانطلق لهذا المكان الذي لم أره في حياتي، وهو أحد أقدم الأحياء بالإسكندرية، بكل سكانه وعاداتهم وتفاصيلهم، وخاصة تفاصيل والدته - عبلة كامل- وهي تنبه ابنها بأن يجلس ويأكل على مهله حتى لا يقع الطعام في قدميه.

وهكذا تربينا جميعنا في حجر العميد، الفاهم المدرك الواعي، صاحب شهامة وحب لم نقابلها في مخرجي تلك الأيام، منصت يعرف ما الجديد، ويعلم أن الدراما يجب أن تكون للأسرة - أي أم وفتاة وأب وأخ وجدة، فلا يجب أن نقدم إسفافا أو تكون لقمة عيش والسلام، ولإخلاصه لفنه ولعمله، فقد كان كثير من أصدقائه يطلبون منه أن يعمل مسلسلين أو ثلاثة في العام، وهو يستطيع ذلك



الفنانة نسرين في مشهد من مسلسل «الشهد والدموع»

نظرا إلى نجاحاته، لكنه بهدوئه وسيجارته التي لم تكن تفارق فمه يقول: مسلسل واحد فقط، الحكاية مش أكل عيش وخلاص. إنه يفهم كيف يقدم وجبته الدرامية، وكيف يجعل مسلسله باقيا في حضن وعقل وذاكرة الأمة العربية والمصرية وكيف يترك التأثير المناسب في المشاهدين.

إسماعيل عبدالحافظ، إنه الأب والراعي والحبيب، بهيئته التي لا تخطئها عين، وجلبابه المصري، والبشرة السمراء والوجه المكتنز، والشعر الأبيض، صورته في صالة منزله في العمرانية بالقرب من أكاديمية الفنون تظل عالقة في الذهن دائما، لم أكن أعرفه لكنني كنت أراها من الشارع عندما تكون الشرفة مفتوحة في الطابق الأرضي، تلك الشرفة التي رأيت فيها كل من أراهم في التلفزيون، ففيها رأيت: أسامة أنور عكاشة وشوقي شامخ وسيد عبدالكريم وممدوح عبدالعليم، ولم أكن أعرف من هذا الرجل ولماذا يأتي له هؤلاء الممثلون، حتى داهمتني الصدفة بنشوب معركة مع أحد الأطفال أثناء ركوبنا الدراجات، لأكتشف بعد ذلك أن هذا الطفل هو ابنه محمد عبدالحافظ والذي امتدت صداقتنا بعد ذلك.

وهكذا يبقى بيننا إسماعيل عبدالحافظ، الذي كان يعشق الأعمال التي تنعش روح الأمة وتعيد إليها بهاءها ووعيها القومي، يفهم معنى الذاكرة الوطنية وكيف ننميها ونستثمرها، فهي العمق الذي يعيش عليه الوطن، فكان يقول دائما: وطن من دون ذاكرة، هو وطن سهل احتلاله فكريا وثقافيا قبل استعماره اقتصاديا وجغرافيا، وأن المشاهد كلما قدمت له شيئا تافها قدم لنا المواطن أشكالا من الهروب والضعف والتردي على مستوى الوضع العربي كله، وأنه علينا مواجهة عمليات طمس الهوية العربية، وأن نرفع رايات التنوير، والتوعية لمواجهة واقعنا المتردي، والخروج منه إلى واقع أكثر عدلا.

ولأنه يحب الملاحم، فقد كان حزينا لأنه كان يحلم بأن يقدم ملحمة أكتوبر المجيدة للجمهور، لكن تكاليف الإنتاج وقفت عائقا وسدا ضخما ضد هذا الحلم.

كان رحمه الله يعشق الأحلام ويعشق تحقيقها، وكان يقول: الحلم هو أكسجين الحياة، فقد كان يحلم بتحقيق العدالة الاجتماعية الحقيقية، وبتقديم الأعمال التي تحترم عقلية المشاهدين ووجدانهم، وبأعمال هدفها إعادة صياغة وتشكيل الشخصية المصرية، وكيف تواجه عصر العولمة والمتغيرات الجديدة في الحياة.

وسيظل عميد الدراما العربية - إسماعيل عبدالحافظ - يعلمنا ونفهم من أعماله، معنى الدراما ومدى قوتها ونفوذها في بث الوعي والحماس وسط الجماهير العريضة، وكيف تحيي الروح القومية للشخصية العربية.

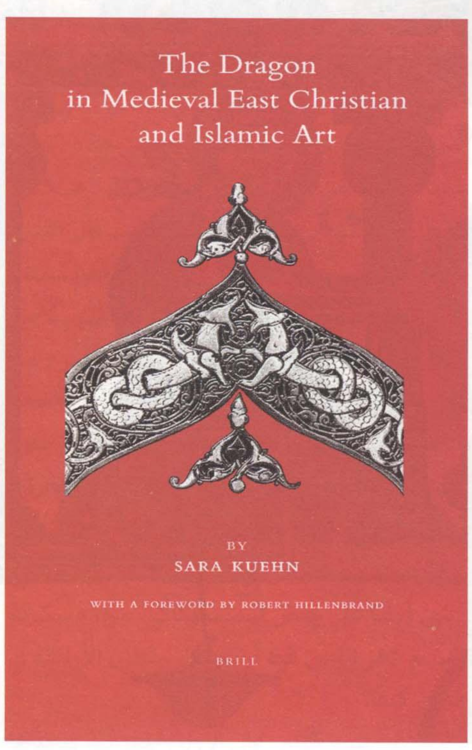
درستها ووثقتها الباحثة سارة كون ونالت عنها درجة الدكتوراه من جامعة برلين

أسطورة التِّنين في الفن المسيحي الشرقي والإسلامي

تعد أسطورة التنين من أشهر الأساطير التي وجدت انتشارا واسعا بين معتقدات شعوب وحضارات عديدة، حتى تكاد لا تخلو منها حضارة قديمة أو حديثة، واختلفت رمزيته وأوصافه باختلاف البقاع والثقافات، فأحيانا يرمز للخير والقوة في بعض البيئات مثل البيئة الصينية، فحملوه في الأعياد والمناسبات، كما أطلق على امبراطورهم لقب التنين الذهبي، وأحيانا أخرى يرمز للشر في حضارات فارس وبلاد الرافدين، ومعظم الثقافات المسيحية، أما المصادر العربية فيسودها الاختلاف حول خصائصه وشكله وحقيقة وجوده فيقول الجاحظ: ولم يزل أهل البقاع يتدافعون في أمر التنين. ومن العجيب أنك تكون في مجلس وفيه عشرون رجلا، فيجري ذكر التِّنين فينكرُه بعضهم، وأصحاب التثبيت يدعون العيان. ولعل القاسم المشترك بين هذه المصادر أن التنين يرتبط بالمياه فنجده عند إخوان الصفا والقزويني يعيش في قعر البحار، وصورته أنه حيوان عظيم الخلقة، عجيب الصورة، طويل القامة، عريض الجُثة، هائل المنظر، تخافه وتهابه حيوانات البحر أجمع لشدة قوته وعظم صولته، وهو كبير الرأس، برّاق العينين، واسع الفم، كثير الأسنان. والتنين في تاج العروس نجم من نجوم السماء، وليس بكوكب، يكون جسده في ستة بروج، وذنَبُه في البرج السابع، دقيق وأسود فيه التواء، وهو يتنقل تنقل الكواكب الجواري.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر

لم تعد تقتصر دراسة التنين على العلوم التي تُعنى بالأساطير، بل امتدت إلى دراسة تاريخ الفنون، حيث لوحظ استخدامه بصورة واسعة كأحد الموضوعات الزخرفية على التحف والعمائر، وهذا هو محور دراسة الباحثة سارة كون التي عنيت فيها بتحليل المضامين والدلالات الرمزية لرسوم التنين في تاريخ الفن الإسلامي والمسيحي الشرقي على السواء، والدراسة كانت أطروحتها للدكتوراه من جامعة برلين الحرة بألمانيا، وهي باحثة في متحف النمسا للفنون التطبيقية، وقبل ذلك شاركت في العمل بمجموعة دار الآثار الإسلامية بالكويت، مما أتاح لها دراسة مجموعة متنوعة من التحف الإسلامية تحمل بين زخارفها رسوما للتنين، وأضافت الباحثة على دراستها أداة توضيحية مساعدة ممثلة في العديد من اللوحات المصورة بلغت 209 لوحات، منها تفاصيل معمارية من المساجد والمدارس والخانات والقلاع، والأديرة والكنائس، وأبواب ومداخل المدن، ومن



غلاف الكتاب

التحف قطع نسيج وأشغال معادن، ونماذج من المخطوطات المزينة بالصور.

النطاق الجغرافي للدراسة

تستهل الباحثة دراستها بإلقاء الضوء على الملامح الثقافية والتاريخية للعالم الإسلامي الوسيط من آسيا الوسطى إلى الأناضول، وهي البيئات التي اتخذتها في الدراسة الميدانية، فقد ورثت الحضارة الإسلامية في هذه المناطق تراثا فنيا عريقا من الحقب السابقة مثل حضارة الساسانيين والصغديين، فتعد بحق بوتقة للثقافات والشعوب المختلفة، ومنذ القدم كانت حلقة وصل وانتقال للأساليب الفنية، وصارت خراسان الكبرى في آسيا الوسطى مركزا لنشاط ثقافي وفني كبير، وبعد فتح بلاد ما وراء النهر سنة 88هـ/706م على يد قتيبة بن مسلم الباهلي، أصبحت خراسان وبلاد ما وراء النهر ولاية واحدة، واستمر التوسع ببلاد الترك خلال العصر العباسي، بعد أن أصبحوا جماعات

وقبائل متفرقة، فانتشر بينهم الإسلام بصورة واسعة.

جاء بعد ذلك تأسيس دولة السامانيين أولى الحقب الإسلامية التي استقلت بحكم بلاد ما وراء النهر عن العباسيين، وازدهرت في عهدهم الفنون والآداب الفارسية، وفي سنة 346هـ/957م أمر حاكم طوس في خراسان الكبرى أبو منصور محمد بن عبد الرزاق بترجمة الآداب الفهلوية القديمة للغة الفارسية، فأخذ الشاعر أبوالقاسم الفردوسي الطوسي في نظم كتاب الملوك «الشاهنامة»، التي تروي سير ملوك وأبطال فارس حتى مجيء الإسلام، وأتم كتابتها سنة 400هـ/1010م، وهي من المصادر الرئيسية التي تضمنت وصف وخصائص التنين الخارقة، والذي يأخذ أحيانا شكل الذئب أو السحب السوداء، وله رأس وفم واحد ينبعث منه النار والدخان، ويمكن أن يبتلع حصان أو تمساح من الماء، وذو شعر كثيف.

وعلى أثر سقوط السامانيين قامت دولة الأتراك القاراخانيون وهي أولى السلالات التركية في آسيا الوسطى، ثم خلفهم دولة السلاجقة العظام، الذين عملوا على توسيع سيطرتهم على العديد من المدن وزيادة نفوذهم، فأقاموا دولة قوية سيطرت على خراسان الكبرى وبلاد ما وراء النهر، تحت قيادة طغرل بك سنة 429هـ/1037م، ولم يمض وقت قصير حتى سيطروا على أجزاء كبيرة من العالم الإسلامي، منها المناطق التي كانت تحت سيطرة البيزنطيين في الأناضول، ثم بدأت القبائل التركية من بلاد التركستان بدخول بلاد الأناضول مع بداية القرن الـ11م وما تلاه، ثم ازداد عددهم بعد هزيمة الإمبراطور البيزنطي رومانوس أمام السلطان السلجوقي ألب أرسلان في معركة ملازكرت سنة 1071م، فامتزج تراث الأناضول العريق مع تراث القبائل التركية الوافدة، وظهر أيضا هذا التأثير القادم من خراسان الكبرى في القوقاز، خاصة مناطق جورجيا وأرمينيا، وفي الجزء الشمالي من بلاد الرافدين وهي المنطقة الجغرافية المعروفة بالجزيرة الفراتية، وتتوزع حاليا بين العراق وسورية وتركيا. ونتيجة لإسناد السلطة إلى عدد من الأمراء السلاجقة في المدن المفتوحة؛ ظهرت العديد من الدويلات، مثل الأتابكة في الموصل، والزنكيين في حلب والموصل، وسلاجقة فارس، وسلاجقة كرمان، والسلاجقة الروم في آسيا الوسطى، وكانت تحت سيطرتهم رقعة جغرافية واسعة من العالم الإسلامي، مع عدم التزامن بين ظهور هذه الدويلات وأفولها.

رسوم التنين على العمائر

من بين رسوم الحيوانات الخرافية يحتل التنين مكانة كبيرة في زخرفة العمائر، وتتمثل في الأفاريز المنفذة زخارفها بالحفر البارز على الحجر، وموضعها عادة في البوابات أو صنجات العقود، في العمائر المدنية مثل أسوار المدن والقصور والخانات، وبالمثل في العمائر الدينية: المساجد، والمدارس والأضرحة، ورسوم التنين وجدت عادة على المداخل والأبواب، لتمثل الحدود بين الداخل الخارج، ورمزية هذه الرسوم كانت بغرض الحماية، على اعتبار أن هذه المواضع في المعتقد هي الأماكن المفضلة لإقامة الأرواح الشريرة.

وتقترن عادة رسوم التنين برسوم الأفعى ذات الرأسين خاصة في العمائر المدنية، وتستخدم كطلسم لحماية المدن والأشخاص، ورسوم هذا النوع من الأفاعي أحد أهم العناصر الزخرفية في العمائر بوجه عام، وموضعها عادة أعلى البوابات في معظم المدن، إلى جانب طراز كتابي يحمل عبارات النصر ودفع الشر، ويذكر ابن الشحنة في الدر المنتخب أن باب الجنان بحلب يوجد به طلسم للحيات في برج يسمى برج الثعابين عند باب الفرج، وهو يحمي سكان حلب من لسع الحيات، كما يوجد الآن في قلعة حلب ثلاثة أبواب مزينة بزخارف بارزة، على أحد هذه الأبواب حيتان طويلتان متشابكتان ومجدولتان، وتنتهيان من الجانبين برأس تنين ذي أذنين مدببتين، وفم مفتوح يخرج منه صفان من الأسنان ولسان. كما يذكر الكرماني في أخبار الدول أنه عند بناء القسطنطينية ظهرت بها نوع من الحيات والثعابين، فأهلكت أكثر الناس، وهرب من سلم من الباقين، وبقيت خالية برهة من الدهر، لا يأتيها أحد من البر ولا من البحر. ثم عمل بعض السلاطين من أجداد الإمبراطور قسطنطين طلسما لدفع تلك الآفات، فارتفعت بعون الله تعالى، ولعل أشهر الأبنية التي تجلى فيها هذا المعتقد الباب المعروف بباب الطلسم في بغداد، والذي تهدم في الحرب العالمية الثانية سنة 1917م. ويرجع هذا الباب إلى زمن الخليفة العباسي الناصر، وفوق عقد هذا الباب نقش بارز يمثل رجلا جالسا وقابضا بيديه على لساني تنينين مجنحين، وقد التف ذيل أحدهما في زاوية العقد اليمنى وذيل الآخر في الزاوية اليسرى، ومن المرجح أن هذا النقش يمثل الخليفة الناصر وانتصاره على أعدائه. وفي الحضارات القديمة أيضا تلعب الأفعى دور الحراسة والحماية، ففي الحضارة البابلية كانت الأفعى هي التي تقوم بحراسة النهر والمستنقعات، وكانت الأفعى التي سرقت أعشاب الخلود من البطل الأسطوري جلجماش تقيم بجوار نبع ماء لحراسته، وكان التنين «الهيدرا» الذي قتله هرقل في الميثولوجيا الإغريقية يقوم بحراسة مستنقع ليرنا وعين الماء التي قاتله هرقل بجوارها.



صنبور إبريق يأخذ شكل التنين من مخطوط معرفة الحيل الهندسية

من معتقد الحماية أيضا انتشرت رسوم التنين في سلسلة من الخانات بالأناضول، بغرض حماية المسافرين من الشرور، مثل الغارات أو الهجوم على القوافل. والخانات هي منشآت تجارية وخيرية في الوقت نفسه، تميزت بها الأناضول، وشُيدت على طرق السفر المهمة، وأشهر هذه الخانات التي تزدان برسوم التنين هو«خان السلطان» ويوجد على طريق قونية- أقسراي. وهو أعظم وأوسع الخانات السلطانية، وأكثرها تطورا من الناحية المعمارية، مؤسسه هو علاء الدين كيقباد الأول سنة 626هـ/1229م زمن سلاجقة الروم. أبرز رسوم التنين أيضا في الأناضول تظهر في «جفته منارة» المعروفة بالمدرسة الخاتونية في أرضروم، وهي أكبر وأفخم نموذج للعمائر السلجوقية بالأناضول،

وتعد وحدة كاملة التناسق معماريا وتخطيطا وزخرفيا، تزدان بوائك أعمدة المدرسة بزخارف منفذة بالحفر، والمدخل زخارفه نباتية مورقة ومراوح نخيلية، منفذة بدقة وبراعة، تنتهي كل قاعدة مروحة نخيلية برأس تنين له صورة نسر ذي رأسين. نموذج آخر تظهر به رسوم التنين بصورة واضحة هو ضريح الأمير سلطوق في أرضروم الذي يتميز بالفخامة والقوة، وفي حنيات النوافذ العليا نقوش متعددة عبارة عن أشكال ثعابين ونسور، ورؤوس آدمية بين قرون ثيران، وهي شارات ورنوك كانت تستخدم في التقويم التركي القديم. كما يظهر التنين وهو مقترن بالأسد على مداخل العمائر الإسلامية والمسيحية، خاصة في مناطق غرب الأناضول وشمال بلاد الرافدين، فنجده في حنية الباب الملكي لدير مار بهنام المعروف بدير الخضر جنوب غرب الموصل، والذي يرجع تأسيسه إلى القرن الرابع الميلادي، وفي مدخل الكنيسة الكلدانية، ومدخل الكنيسة اليعقوبية وكلاهما يقعان في جزيرة ابن عمر جنوب شرق تركيا.

رسوم التنين على التحف المنقولة

التحف المنقولة هي التي تتميز بحملها بين مناطق جغرافية وثقافية متنوعة، ومعظم التحف موضع الدراسة تُظهر أن رسوم التنين انتقلت من المناطق الواقعة غربي آسيا الوسطى، ومع تزايد هجرة القبائل التركية إلى الأناضول، بجانب التجار والصناع، انتقلت معهم التقاليد الفنية، حيث كان التنقل بحرية بين المساحات الشاسعة التي كانت تسيطر عليها دولة السلاجقة. وظهر التنين على أنواع مختلفة من التحف خاصة قطع الصيد والقنص والحرب، والقطع التي تستخدم في الزينة الشخصية، من أنواع الحلي وغيرها، مثل الخواتم والقلائد والأقراط، والظهور على هذه التحف يرجع إلى معتقد الحماية من المخاطر والشرور التي يتصف بها التنين، وهي الأغراض نفسها من رسوم التنين على الأواني بغرض حماية صانعها وصاحبها، وتظهر الرسوم بجانب النقوش الكتابية التي تشتمل على الأدعية والأقوال المأثورة، بالبركة وطول الأجل، والحظ السعيد.

أما القطع التي تنتهي أو تأخذ شكل التنين فمن أشهرها «الصولجان»، وكان حامله جزءا رئيسيا من حراس السلاطين السامانيين والغزنويين، ومن النماذج المهمة لصولجانات الاحتفالات صولجان من النحاس نهايته عبارة عن رأس تنين بفك مفتوح يظهر منه الأسنان واللسان، ربما عُمل في أفغانستان في القرن 7هـ/13م، وهو من مقتنيات مجموعة ديفيد للفنون بكوبنهاجن. نجد كذلك عددا من مطارق الأبواب على شكل التنين، ومن أشهرها مطرقة باب الجامع الكبير في جزيرة ابن عمر جنوب شرق الأناضول، زمن الأراتقة، وهي



منمنمة من كتاب «الشاهنامة»

الآن محفوظة بمتحف الفنون التركية والإسلامية بإستانبول، وهي تشبه إلى حد كبير مطرقة محفوظة في متحف الفن الإسلامي ببرلين من الفترة الزنكية، تأخذ شكل تنينين مجنحين، رأساهما مقوسة خلف جسميهما، وعموما فإن التحف التي تنتهي بشكل التنين عديدة وموزعة على العديد من المجموعات الفنية في العالم.

كان التنين أيضا ينقش على الرايات في الاحتفالات، والحروب لبث الرعب في قلوب الخصوم، وهو الغرض نفسه من نقش رؤوس التنانين على مقدمات السفن، كما ينسب الترك إلى حجر اليشب (النفريت) بعض الخصائص السحرية، فيعرف عندهم بحجر النصر، لذلك استخدموه بكثرة في أجزاء من الأسلحة مثل المقابض أو القبيعة التي تعلو مقبض السيف، أو مستلزمات الأحزمة والخواتم، وهو ما يذكره البيروني في كتابه الصيدلة: أن الترك ينقشون شكل التنين على حجر اليشب لتزيين السيوف». من هذه القطع غمد سيف من الفضة يرجع إلى القرن 7هـ/13م، مغطى بأكمله برسم عمودي لأشكال التنين، عُثر عليه مع سكين طويلة في هرات-أفغانستان حاليا- وهو من مقتنيات دار الآثار الإسلامية بالكويت. ومن مقتنيات الدار نفسها يظهر رسم للتنين ذي الأربعة أرجل على قالب من الحجر الناعم كان يستخدم في عمل ونقش زخرفة جلود الكتب، موطنه مدينة هرات، ويرجع إلى القرنين (11و12م)، ويأخذ التنين على هذه التحف الشكل المجدول أو المضفر، وقد ظهر هذا الشكل من التنين أيضا على بعض المسكوكات، منها مسكوكة باسم فخر الدين قره أرسلان سلطان الأراتقة في حصن كيفا.

أما نماذج رسوم التنين على الأواني المعدنية فنجدها على مقبض سطل أو دلو شهير يعرف باسم بوبرنسكي، مصنوع من الفضة والنحاس المرصع، وهو من مقتنيات متحف الأرميتاج في روسيا، ومؤرخ سنة 559هـ/1163م عن طريق نقش كتابي بالخط الكوفي في شريط يحيط بمقبضه. وتم شراء هذا الدلو من بخارى سنة 1885م عن طريق حاكم تركستان، ومن المرجح أنه عُمل في مدينة هرات التي كانت المركز الثقافي والفني الرئيسي بين مقاطعات خراسان الكبرى. كما وجدت رسوم التنين المتعدد الأشكال على صينية من النحاس المُكفت بالفضة، مع شكل صليبي منخفض على هيئة أربعة أزواج من التنانين، رؤوسها مقوسة، وذيولها متشابكة، والشكل نفسه ظهر أيضا على قاعدة شمعدان من النحاس المُكفت بالفضة، محفوظ بمتحف المتروبوليتان في نيويورك. كما يظهر التنين في حالة صراع سواء مع حيوانات أخرى أو مع الفرسان على بعض أشغال المعادن، خاصة من الموصل زمن بدر الدين لؤلؤ، التي كانت مركزا لنشاط فني كبير، بعد هجرة الصناع إليها من آسيا الوسطى عقب الاجتياح المغولي، وكان من بين هؤلاء صناع تكفيت المعادن، وتظهر هذه البراعة في قاعدة شمعدان من النحاس مؤرخ سنة 627هـ/1230م، يحمل أسماء الصناع حاج إسماعيل ومحمد بن فتوح الموصلي، ويظهر التنين داخل إطار وهو في وضع صراع مع فارس، ويتكرر المنظر نفسه في رسم على قطعة من الخزف المزجج من مقتنيات المتحف الوطني بدمشق، عُثر عليها في مدينة الرقة. ونتيجة لارتباط التنين بالمياه في أغلب المصادر؛ جرى إعداد صنابير أباريق المياه على هيئة التنين، ويورد ابن الرزاز الجزري وصفا في كتابه «معرفة الحيل الهندسية» لعمل آلة متحركة تحمل الماء إلى إبريق يحمله خادم لصب الماء لغسل الأيدي، وتظهر في رسوم أقدم المخطوطات التي وصلت إلينا من الكتاب أن صنوبر الإبريق يأخذ شكل التنين.

تتكرر أيضا حالة الصراع بين التنين والبطل الخارق أو الفرسان في العديد من المخطوطات المزينة بالصور سواء الإسلامية أوالمسيحية، ولعل أشهرها صراع القسيسين ضد التنين، وترجع أصول هذه الرسوم إلى المناطق الشرقية لبيزنطة، وفي المخطوطات الفارسية خاصة كتاب الشاهنامة، وتوجد العديد من المنمنمات التي تصور صراع البطل الفارسي الشهير «رستم» مع التنين وحيوانات أسطورية أخرى، وفي معظم هذه الرسوم يلاحظ تكرار قتل التنين في معركته مع البطل الخارق، كنمط من أنماط التمجيد، وهي من الموضوعات التي ظهرت في الحضارات القديمة مثل الملحمة البابلية الشهيرة جلجماش، وفي مصر القديمة كان الصراع الدائم بين التنين (أبو فيس) الذي يأخذ شكل الأفعى الكبيرة، والإله رع رمز الخير والنماء.

أخير

لم يكن الإيقاع سريعا بما فيه الكفاية!

بعد عرض مسرحية «الموت والعذراء» خاطب أحد المخرجين المسرحيين الشباب بطلة المسرحية قائلا: كان العرض جميلا، لكني شعرت بأن إيقاع العرض كان بطيئا بعض الشيء! لماذا هذه الرتابة في الإيقاع؟ كان حريا بالمخرج أن يستخدم إيقاعا أسرع!

ومسرحية «الموت والعذراء» للكاتب التشيلي آريل دورفمان مسرحية نفسية من نمط مسرحيات الكاتب البريطاني «هارولد بنتر» التي تعتمد على تقنيات الصمت. والصمت يبوح بالكثير...بل أحيانا يبوح بما لا يمكن للكلام أن يعبّر عنه. والإيقاع في مثل هذه المسرحيات يرتكز على الصمت النفسي. تقنية باتت معروفة للمحترفين من المخرجين.

فوجئت بهذا السؤال! كيف يمكن لمخرج مسرحي أن يطالب مسرحية نفسية بإيقاع سريع!

فكرت مع نفسي: ماذا يحدث لو قدمنا مسرحية «بستان الكرز» لتشيخوف بإيقاع سريع؟ سيكون العرض شبيها بعرض مسرحية موسيقية استعراضية من نمط القطط أو شيكاغو!

ما المقصود بإيقاع سريع أو إيقاع بطيء؟ الحقيقة أن لكل عمل مسرحي إيقاعه الخاص الناجم، حسب تعبير ستانيسلافسكي، من تضافر الإيقاعين: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي. فمن تماسك الإيقاعين وتطابقهما ينبثق الإيقاع العام للمسرحية، أي إيقاع العرض.

وقد حدد ستانيسلافسكي الإيقاع الداخلي بإيقاع الشعور والانفعالات والأحاسيس الداخلية. أما الإيقاع الخارجي فهو يتمثل بإيقاع الأفعال الجسدية كالسير والجري و المصارعة والقتال والمبارزة... الخ. وهذه القاعدة السحرية تنطبق قبل كل شيء على نصوص المسرح الطبيعي والواقعي والنفسي.

وتتكرر المقولة النقدية او الانتقادية الشهيرة، لم يكن الإيقاع سريعا بما فيه الكفاية! خصوصا في الندوات التطبيقية التي تعقب العروض المسرحية، والتي يختلط فيها الناقد بالراقد.

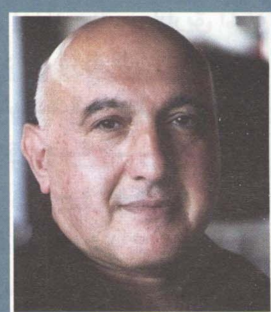
لم يكن الإيقاع سريعا بما فيه الكفاية!

زعم خاطئ يتفوه به الكثيرون. والصحيح أن يقال: لم يكن الإيقاع مطابقا للحالة الإنسانية مسرحيا. وقد يتطلب المشهد إيقاعا بطيئا، كما في المشاهد الرومانسية والحزن والرقاد.... الخ.

تصوروا ماذا يمكن أن يحدث لو قدمت تلك الحالات بإيقاع أسرع.. كيف يمكن أن نسرع في إيقاع شخص نائم او راقد على وشك الموت؟

القاعدة تقول إن لكل حالة إيقاعها الخاص بها، كما أن لكل إحساس إيقاعه الخاص به. فهل يعكس الإيقاع تلك الحالة وذلك الإحساس. وقد تحتِّم الحالة إيقاعا بطيئا. ويسبب رفع سرعته أو وتيرته خللا في مجمل إيقاع العرض. فسرعة الإيقاع في معظم مشاهد مسرحية «في انتظار غودو» يسبب كارثة لفحوى النص وخللا فاضحا لعرض المسرحية.

وقد جرت العادة لدى بعض المخرجين، أن يفرضوا إيقاعا خارجيا، قبل اكتشاف الإيقاع الداخلي، مما يسبب إرباكا للممثل الباحث عن إيقاعه الداخلي في الشخصية، وفي مكامن النص المسرحي، قبل البت في إيقاع الأفعال الجسدية وتحقيق حالة المعايشة. وتلك علة أخرى!



د. فاضل الجاف

باحث ومخرج مسرحي - العراق

متخصص في فيزياء الجسد

أقام عشرات الورش المسرحية في العديد من الدول العربية والأوروبية

قدم عدة عروض مسرحية في السويد، بريطانيا وروسيا وبعض الدول العربية

لديه عدة إصدارات ما بين الترجمة والتأليف

عضو مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح - الشارقة

رسم وقصيدة

قصيدة: إبراهيم الأسود *

لوحة: سلماسيان هايده **

البنفسجة

هينٌ لديها القطعُ والوصلُ ... سهلٌ عليها الدمجُ والفصل
بالأمس أغرَتني بأن أهوى ... واليوم تدعوني لأن أسلو
بيضاءُ يشكو فرطَ نَعمتها ... خَزُّ الغلالةِ جلدُها الطَفْلُ
الوجه صبحٌ زانه شفَقٌ ... ندّى صفاء أديمه طَلُّ
والشَّعرُ في رجَوَيه منسكبٌ ... بَسْلٌ طَريرٌ فاحمٌ جَثْلُ
وجبينُها كالحَق أبلجُ لا ... يُعلى عليه ودائما يَعلو
والحاجبانِ على غِرارهِما ... تُنسى الحياةُ ويُشتهى القتلُ
تسبيك عيناها إذا سَهمتْ ... أو رفرفتْ أهدابُها الرُّفْلُ
والصُّدغ يُزجي اللحظَ فتنتَهُ ... والغِرُّ يَحسبُ مالَهُ دَخْل
والخد ياقوتٌ تَضَمَّنَهُ ... ضوءٌ، فشَعَّ كيانُهُ الرَّسْلُ
والمارنُ المصقولُ جوهرُه ... سيفٌ رشيقُ المتن مُنسَلّ
ولها فمٌ تَشذو ابتسامتُه ... بالورد مازج عطرَه الفُلُّ
كأسٌ من الصهباء قد مُزجت ... بالزنجبيلِ وما جَنى النحلُ
حلفتُ للعذال من حَرَجي ... ما ذقتُها، والأمر لا يخلو
في جيدها فَرْطَ الدلالِ صَغاً ... تغارُ من لِفَتاته الوَعْلُ
وكأنما أعضادُها قَصَبٌ ... لُدْنٌ، فهُنَّ نواعمٌ فُتْلُ
والمِعصمان على رُوائهما ... فيها بنانٌ سبطَةٌ سُبْلُ
من لطفها فكأنها مَلَكٌ ... وبريئةٌ وكأنها طِفل
والشعر تعطيه عبارتَها ... معنىً كساه الظرفُ والنُّبلُ
أيّان يبلغُ وصفَها وصفي ... وأين أين لِمثلها مِثْلُ



* شاعر – سوريا

** فنان – إيران